# Das junge Deutschland

Erster Jahrgang Nr. 4.

Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters


## Idealismus und Expressionismus

Von M a x D e r i

So weit verbreitet und so stark in unserer fehlervollen Schulerziehung verwurzelt Wort-Glaube und Wort-Aberglaube auch sind, das Heilmittel gegen beide liegt so zur Hand, daß es für Jene nicht schwer fallen dürfte, Einigkeit zu erzielen, die dieses Mittel nützen wollen.

Dieses Schutzmittel ist das unmittelbare E r l e b n i s, in rein psychologischem Sinne genommen. Worte erhalten zu ihrem bloßen Schall den inneren Kern, wenn man sie eindeutig auf ein bestimmtes Erlebnis bezieht. Dieses wieder ist durch das Objekt, an dem es hängt, durch die „Gestaltqualität“, auf die man es zwanghaft wendet, fest umschrieben.

Im Kunstbereiche handelt es sich um Gefühlserlebnisse. So vage und unfaßbar nun Gefühlserlebnisse sonst auch scheinen: innerhalb der Diskussionen über Kunstwerke sind sie auf das sicherste faßbar. Denn sie hängen an dem zu erlebenden Objekt, das als fertig Gestaltetes vorliegt. Mag bei der Konzeption und während des Schaffens selber noch so viel Irrationales mitgehen: dies Irrationale bezieht sich bloß auf den Schaffenden selber w ä h r e n d des Werdeprozesses. Sowie der Künstler, der nichts Anderes und nichts Mehreres ist, als ein Gestalter, das Werk zu Ende geführt hat, besteht nicht nur die Möglichkeit einer festen Umgrenzung des Erlebnisses, sondern für jeden Geschulten sogar die Sicherheit, nichts zu behaupten, was nicht aus dem erlebten Objekt heraus bündig zu beweisen wäre. Die Variationen, die Verflechtungen, die Harmonieverschiebungen oder Linienkrümmungen mögen noch so vielfältig sein: in der festen Bindung des Erlebenden an das Kunstobjekt, in der Verklammerung, mit der das Erlebte vom Gesamtbau bis zum Detail an der eben hier und eben so gebrachten Formung haftet, darin liegt die Sicherheit, nicht mit Wörtern zu jonglieren, sondern eindeutig bestimmte Tatsachen zu erläutern und zur Diskussion zu stellen.

Da gilt es als Erstes, festzustellen, d a ß o h n e E r f a h r u n g ü b e r h a u p t k e i n G e s t a l t u n g s p r o z e ß m ö g l i c h i s t. Phantasiebegabten Dichtern mag diese Behauptung eine Schändung des „metaphysischen Schaffensprozesses“ scheinen; sie bleibt unsere Voraussetzung für alles Folgende. Ohne Erfahrungen bleibt das Bewußtsein, die „Seele“, leer. Sie mag noch so reiche Fähigkeiten besitzen: sie läuft wie eine Maschine im Leergang. „Innere Erfahrung“ ist ohne äußere nicht denkbar. Angeboren sind nur die funktionellen Fähigkeiten, die sich auf das Material des Erlebens stürzen, es verarbeiten, verändern, zerreißen, neu aufbauen. Das Erlebnis ist für das Bewußtsein, was das Licht für das Auge, was die Schallwellen für das Ohr sind. Das Erlebnis ist der Vater aller seelischen Geschehnisse.

Dieses Erlebte aber ist ursprünglich gleichbedeutend mit dem, was man „Natur“ nennt. Wiederum wird sich der phantasiebegabte Künstler sträuben. Jedoch wiederum muß man feststellen, daß es kein einziges Phantasieprodukt gibt, dessen inhaltliche Elemente nicht aus Erlebtem geholt sind. Phantasiegestalt kann so herzhafte Umgestaltung sein, daß man am Ziel den Ursprung nicht mehr erkennen mag. Geht man jedoch die Marken zurück, achtet man auf die Kerben, die die Erlebnisse von der frühesten Kindheit an schlugen, so führt der Weg aufs Sicherste zu unserer aller Amme: zur Natur.

Und nun abermals eine Ketzerei: es *gibt* eine Gestaltung, die *keine* Umformung dieser Natur erstrebt: es *gibt* einen echten Naturalismus. Der Tendenz nach. Es gibt beim Schaffenden eine Einstellung des Bewußtseins, die nichts anderes will, als eine Wiedergabe des unmittelbar Erlebten, *ohne* dessen Umgestaltung. Wie weit sie gelingt, ist eine rein praktisch-technische Frage, die den Psychologen nicht kümmert und ihm keinen Kummer zu schaffen braucht. Mag sich der Epiker oder der Regisseur oder der Maler und Bildhauer mit den Möglichkeiten der Ab-Bildung des Tatsächlichen herumschlagen: die *Tendenz*, die *Einstellung* der Aufmerksamkeit des Schaffenden kann auf die Wiedergabe der erlebten Objekte, der „Natur“ ganz intensiv und eindeutig gerichtet sein. Und alles, was dagegen gesagt wird, ist entweder Tages-Wort zum Kampfe gegen eine heute zufälligerweise gerade nicht lebendige Erlebensweise; oder metaphysische Arroganz des Zweibeines, das vergessen machen will, wie es doch selber in seiner Gänze objektivste Natur-Tatsache ist.

So sicher es aber eine Natur-Abschilderung und damit eine naturalistische Kunst gibt, so sicher gibt es auch jene andere Gestaltungs-Gepflogenheit, die die Möglichkeit innerseelischer Umformung der erlebten Naturtatsachen dazu nützt, um Komplexe herzustellen, die, als vom Menschen willkürlich geformte Objektivität, in ihrem Inhalt und in ihren formalen Bildungen von dem Natur-Daseienden *abweichen*. Fragt man nach der spezifischen Differenz, die die hierhergehörenden künstlerischen Umformungen von anderen, etwa primitiv-kindlichen oder zweckhaft-technischen oder zufällig-krankhaften unterscheidet, so findet man einen so grundlegenden wie banalen Satz: jede Umformung der Natur führt dann zu einem unnaturalistischen Kunstwerk, wenn diese Umformung *auf Grund eines Gefühles* vorgenommen wurde.—

Damit würde sich ergeben, daß es im Weitesten zwei Arten von Kunstwerken gibt. Einerseits solche, die die objektiv-inhaltlichen Gegebenheiten der in ihrer Gefühlsbetonung erlebten Natur in den naturhaft daseienden Formen möglichst exakt wiederholen: und damit zum naturnahen oder naturalistischen oder realistischen Kunstwerk führen, bei dessen Erleben jene vor der Natur erlebten Gefühle wieder erlebt werden.

Andererseits jene andere Art von Kunstwerken, die willkürliche, aber immer aus dem Gefühle, niemals aus dem Intellekt geholte Umformungen mit dem aus dem äußeren Erlebnis herangebrachten Materiale vornehmen, um durch eben diese Umformungen dem Erleben Gefühle darzubieten, die rein innerseelisch menschlicher Art sind und sich in der äußeren Natur *nicht* finden und nicht erleben lassen.

Damit scheint ein Schema gegeben, das in klarer Symmetrie die künstlerischen Möglichkeiten faßt. Doch eben die Klarheit dieses Schemas muß bedenklich machen. Denn das Leben ist so reich und dicht, daß reinliche Scheidungen meist Zwangsoperationen sind und den Tatsachen fast niemals entsprechen. Und so ist es auch hier. Während nämlich die Gruppe der naturalistischen Kunstwerke in sich einheitlich bleibt und weiterer Unterteilungen nicht mehr bedarf, weist bei näherer Betrachtung die Gruppe der unnaturalistischen Kunstwerke Formungen so starker Verschiedenheit auf, daß eine weitere Teilung zur Erlangung wirklicher Übersicht notwendig wird. Und zwar findet man hier wiederum zwei Gruppen, die allerdings — ebenso wie der naturalistische in den unnaturalistischen Komplex — mit hundertfältigen Zwischenstufen ineinander übergreifen.

Die zwei Gruppen, die sich innerhalb der naturfernen Gestaltungen scheiden lassen, kehren die Richtung der innerseelischen Gefühls-Umformungen wieder nach zwei verschiedenen Seiten.

Der Mensch kann den großen Umkreis der Gefühle, den ihm das Erleben der Naturobjekte vermittelt, vorerst in der Richtung umarbeiten, daß er *individuelle Einzelzüge des Erlebten unterschlägt und ins Allgemeine ausgleicht*. Die Ägypter, die Griechen der klassischen Zeit, die altchristliche Kunst, die italienische Renaissance, Goethe in der Iphigenien-Periode oder Gluck in seinen Griechen-Opern haben so gestaltet. Alles, was

echter und historischer Klassizismus genannt wird, gehört hierher. Das Erlebnis muß das Wort mit dem Gehalte füllen. Indem man das meist so genannte „Allgemeine“ oder „Typische“ aus den vielen Einzelerlebnissen herauszieht; indem man mit besonderer Einstellung der Aufmerksamkeit jene Gefühls-Zone erlebt, die sich bei allen Einzelerlebnissen derselben Gattung vorfindet, sich zur Deckung bringen läßt; indem man etwa den „allgemeinen“ menschlichen Körper, den „Typus“ des Gefühlserlebnisses „menschlicher Körper“ sucht und gestaltet: kommt man zu einer Art von Gefühlen, die als wesentliche Kriterien die Tönung einer starken Dauerhaftigkeit, einer allgemeinen weiten Schwebung, einer Lösung von den „Zufälligkeiten“ des Einzelerlebnisses, einen Schimmer jenes viel mißbrauchten „Ewigkeitsgefühles“ besitzen. Der Speerträger von Polyklet oder eine Melodieführung Glucks schreiten dahin wie in ewigem Gleichmaß unerschütterlicher Dauerhaftigkeit. Der Ryhthmus ihres Innern hebt und senkt in gleichschrittigen Intervallen die Betonungen des Wichtigen und die Lockerungen des zu Übergehenden. Dem *Beriffsbilde* in seiner völligen Un-Individualität, in seiner „Absolutheit“, wird, soweit es die Gefühlsbetonung zuläßt, das Objekt genähert, um eben diesem Gefühle von jener Dauer-Stimmung der „Ideen“, von jenem scheinbaren Immer-Leben und in unverrückbarer Dauergesinnung Bleibenden einen möglichst starken Strom zuzuleiten. „Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen an goldenen Tischen. Sie schreiten vom Berge zu Bergen hinüber, aus Schlünden der Tiefe dampft ihnen der Atem erstickter Titanen, gleich Opfergerüchen, ein leichtes Gewölke“. So schreitet im Wohl-Takt der getragene Rhythmus *idealistischer* Gestaltung.

Doch dagegen: „Ich kenne nichts Ärmeres unter der Sonne, als Euch Götter!“ Mag diese naturferne Kunstform, die man seit langem „Idealismus“ genannt hat, noch so sehr den „Ewigkeits-Atem“ haben: sie hat ihn auf Grund eben des Unterschlagens und Zurückdrängens aller starken Individual-Erlebnisse, und sie hat ihn auf Kosten allen Rausches, jeglichen Stürmens und Drängens. Prometheus singt es den klassischen Göttern zum Hohne entgegen: „Ihr nähret kümmerlich von Opfersteuern und Gebetshauch eure Majestät, und darbtet, wären nicht Kinder und Bettler hoffnungsvolle Thoren.“ — Was die Klassik erreicht, ist ein ruhevolles Glänzen und Bleiben, eine Dauer über Jahrhunderte. Was sie immer wieder beiseite drängt und beiseite drängen wird, ist ihre Eintönigkeit und Einförmigkeit, ihr Zwang zur Ruhe und Un-Aktivität; ihr seelischer Folie-Charakter, dem alles Sturmhafte ferne bleibt, an dem alle Verwirrungen und alles drängend zerrüttende Schicksal haftlos vorbeibrausen, wie die Wolken *unter* der eintönig blauenden Wölbung des fernhin ruhenden Äthers. —

„Da ich ein Kind war, nicht wußte, wo aus noch ein, kehrt' ich mein verirrtes Auge zur Sonne, als wenn drüber wäre ein Ohr, zu hören meine Klage, ein Herz, wie meines, sich des Bedrängten zu erbarmen.— Ich dich ehren? Wofür? Hast du die Schmerzen gelindert je des Beladenen? Hast du die Tränen gestillet je des Geängsteten? Hat nicht mich zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal, meine Herren und deine?“

Das Lied Iphigeniens und der Sang des Prometheus. Aus dem Erlebnis kommt den Wörtern der Sinn zu. Beide natur-fern, ferne der Sprache gewöhnlicher Menschen in der naturalistischen Stunde des tägliches Tages. Und beide doch so verschieden in deren Umformung in Klang und Rhythmus: dort „idealistische“ Un-Individualität; hier „expressionistische“ Individualitäts-Steigerung.

Denn es gibt noch eine zweite Möglichkeit, vom naturnahen Erlebnis loszukommen und das klein-individuelle Einzelobjekt zu überschreiten. Und dieser Weg führt über die *Intensivierung* des Einzelerlebnisses.

Wenn dort, beim Idealismus, das Individualmerkmal geglättet zum Allgemeinen hin abgeschliffen wird; so wird hier, beim Expressionismus, *das Individualmerkmal erhitzt, verdichtet, intensiviert.* Was alles „Klassische“ mit dem Christus Grünewalds, mit den Figuren des Rubens oder Greco, mit Goethes Urfaust oder einem Sturm- und Drangdrama von Kleist, mit einer Beethovenschen Symphonie gemeinsam haben, ist, daß beide das Naturnahe, Naturalistische nur als Ausgangs-Erlebnis nehmen. Wo aber dort der dramatische oder lineare Kontur über die Variationen des Klein-Einmaligen ausgleichend hinweggeführt wird; da senkt er sich hier doppelt und dreifach kerbend in die Variationen ein und vergrößert das einmalige Erlebnis zum Über-Individuellen im Sinne der Romantik oder des Barock. Expressionismus ist, in Vergangenheit und Gegenwart, jene Kunstweise, die

die Abweichungen von der naturalistischen Formung zu jener Art von Gefühlssymbolen leitet, die eine Intensivierung der Erlebnisse nach der aktiven Seite hin bedeuten.

Das Wort ist neu. Der Sinn so alt wie die europäische Kunst. Doch ist es ein gutes Wort. Und wo man früher die zeitlich festgelegten Wörter Barock oder Romantik oder Sturm- und -Drang, jedem Historiker zu berechtigtem Gräuel, aus ihrer zeitlich festgelegten Bindung und Bedeutung reißen mußte, um Verwandtes zu bezeichnen, da bietet nun ein glücklicher Zufall einen Namen weiterer Geltung zu inter-zeitlichem Gebrauche. Sicher waren Barock oder Romantik nicht historische Vorstufen gegenwärtiger Kunstart. Sicher aber auch ist die psychologische Verhaltungsweise bei ihnen die gleiche wie heute. Man schafft heute wieder so, wie die hellenistische Spätantike, wie ein Teil der deutschen Renaissance um 1500, wie das Barock in Rubens oder Händel, in Bach oder Shakespeare, wie der Sturm und Drang im jungen Goethe und im jungen und alten Beethoven, wie die Romantik in Kleist oder Delacroix geschaffen hatte: man schafft der innerseelischen Einstellung nach ebenso. Denn dort wie hier steigert man die aus dem Naturerlebnis geholten Merkmale zu höherer Intensität. Man erhöht die Spannungen des Gesamtkomplexes, man staffelt die Szenen, man verstärkt die Ausbrüche, man kämpft in Hieb und Gegenhieb, man steigert die Melodieführung, man wuchtet in den Formen, wird ekstatisch in den Farben, hämmert den Rhythmus: man reißt sich das Herz aus der Brust und wirft es blutend gen Himmel. Alle Fesselungen an Naturmögliches werden gesprengt; alle Dämme klassizistischer Gebundenheit, in Thema und Formung, werden zerbrochen. Die Gewalt des Gefühles sucht Ausdruck, „Expression“ in fast schrankenloser Steigerung der Ekstatik. Was nicht glühend von Gipfeln rinnt, gilt nicht. Nur was sich wie mit Zangen ins Blut schlägt, das faßt und hält: „Aus tausend Grüften grün die Toten drohten, wo Fäulnis brennt; die Kranken keuchten und Despoten lohten zum Firmament“. Das Adjektiv tritt seine jahrzehntelange Herrschaft an das kubistisch schlagende Hauptwort ab; der schwebend farbige Orchesterklang weicht der straff in Ganztonschritt gefaßten Melodie; der feste Rhythmus zwingt das Bild in das Gebaute der Komposition; das Drama hat keine „Szenen“ mehr, sondern steigt und fällt mit dem Aufbau der Akte. Expression, Ausdruck gesteigerter Erlebnisse, Intensivierung der Gestaltung ist der neue Stil. —

Daß er in seinem Wesen schon einmal und siebenmal auf dieser europäischen Erde war: das mag nur dem Un-Weisen Wunder scheinen oder Ärgernis sein. Was ist in diesen zweitausend Jahren, die wir zurücksehen können, denn nicht gleich geblieben? Was nicht immer wieder gekommen? Gab es nicht immer auch mehr schlechte als gute Menschen? „Hat es nicht immer Kriege gegeben“? Wer eine durchaus und im innerseelischen Wesen neue Kunstart erwarten will, der wird lange Weile haben müssen. Vielleicht nach abermals einer Periode, die so lange ist, wie jene, die den Affen zum Menschentiere führte. Denn der innerseelische Habitus der Menschen ändert sich wohl nur in darwinistischen Zeiträumen.

Ein ganz Weiser aber sagte einmal: die wären ihm zu lang.—

## Rückblick

Von Frank Wedekind

Wie hab ich nun mein Leben verbracht?
Hab viel gesungen, hab viel gelacht,
Unzähligen Menschen Freude beschert,
Doch den Fröhlichen stets lieber zugehört.
Denn mein Gedicht, wenn man's nicht übel nimmt,
War immer zuerst nur für mich bestimmt.
Und ward's mit den Jahren wesentlich stiller,
Mir selber pfeif ich noch oft einen Triller
Im Genusse der höchsten Lebensgabe,

Daß ich nie einen Menschen verachtet habe.
Nur mit Einem lag ich in ewigem Streit,
Mit dem hohlen Götzen der Feierlichkeit.
Denn ein vornehmer Mensch ist selbstverständlich,
Macht nicht seine Vornehmheit extra kenntlich
Und wird sich mit größtem Gewinn bequemen,
Den eigenen Wert nicht ernst zu nehmen,
Weil ihm die, so er sich zu Gast gebeten,
Dann reicher und freier entgegentreten.
Und wenn nun das Trugbild mählich entschwebt,
Dann sag' ich: Ich habe genug gelebt
Und verspüre wahrlich kein großes Verlangen,
Die Übung noch einmal von vorn anzufangen,
Denn für den Einzelnen der Ertrag
Ist plus minus null für jeglichen Tag.
Was aber irgend übrig bleibt,
Wird der Kraft der Lebendigen einverleibt.

## Wedekind

Von Paul Kornfeld

Daß Wedekind gestorben ist, ist wohl vor allem deshalb ein Verlust für Deutschland, weil er nicht unsterblich ist. Denn das Licht seiner Persönlichkeit war wohl stark, solange er lebte, doch da sie nun tot ist, wird es kaum weit in die Zeiten hineinleuchten können. Ein Leben und ein Werk voller Kraft und Energie, und voller Irrtum, doch voll eines aufrechten Irrtums, eines Irrtums, der von seiner eigenen Wahrheit tief durchdrungen war. Seine Rechnung vom Wesen des Menschen konnte nicht stimmen, weil er den wichtigsten Faktor vergessen hatte: daß der Mensch eine Seele hat — und sein Problem der Sexualität blieb ungelöst, weil der Mensch zwar voller Triebe und Instinkte, jedoch all das Naturhafte in ihm sich mit einer anderen, der geistigen Natur vermengt und mit ihr erhöht. So hat er eigentlich immer nur Sexualtragödien der Ungeistigen geschrieben, wobei man allerdings sagen dürfte, daß Sexualtragödien immer nur Ungeistige erleben können. Zweimal jedoch erhoben sich solche Tragödien zu großen Werken: in „Frühlings Erwachen" und in „Erdgeist" — dann nämlich, wenn es nicht auf einer Fehlrechnung ihres Schöpfers beruhte, wenn ihre Gestalten unvergeistigt geblieben sind, sondern diese Tatsache zum Vorwurf der Werke gehören mußte: in „Frühlings Erwachen," da sich die Sexualtragödie zur geheimnisvollen menschlichen Tragödie verdichtet, da die Kinder, zwar schon vom Sexus benagt, doch nach der allgemeinen menschlichen Entwicklung noch nicht vom Geist berührt sein konnten und also wehrlos, hilflos und schuldlos ihrem Schicksal anheimfallen mußten. (Es gibt zweierlei Tragödien: die der Schuld und die der Schuldlosigkeit. Die Tragik und den Begriff der Schuld hat Wedekind kaum gekannt, die der Schuldlosigkeit aber nähern sich dem, was der Instinkt unter Trauerspiel versteht.) Hier hat Wedekind in erschütternder Gestaltung junge Menschen ihr kurzes Schicksal haben und untergehen lassen, hat sie wunderbar zwischen das Geheimnis des Lebens und das Geheimnis des Todes gestellt. Hier ersteht das furchtbar — wilde Tier: Leben — und das Chaos, in das der Mensch auf dieser Erde gestellt ist: Welt und Schicksal. Die späteren Werke aber, in denen diese Kinder zu Männern geworden waren, das Zentrum von Männern aber, sofern sie des Geistes sind und des Tragödiendichters wert sein sollen, nicht der Sexus ist, mußten weniger groß und weniger schön sein. — Und im „Erdgeist", da die Menschen von Anbeginn unproblematisch, weltanschauungs-

und willenlos dem Sexus verfallen sind, da das anderemal die Tragödie des Triebes über sich emporklomm, sich zur grandiosen Komödie steigerte. Hier ist der Trieb Dämon und Vielfraß, der die Menschen verschlingt, unzählige Menschen verschlingt: denn daß wir spüren, daß die im Werk verfallenen Männer nur eine kleine Zahl aus einer unendlich großen Zahl sind, daß sich der Sexus zum furchtbaren Tier, eben zum Dämon, erhebt, ist die immense Kraft dieser Komödie. Hier reiht er sich den Dichtern der irdischen Teufel — der Teufel der Eitelkeit, des Ehrgeizes, des Geizes, des Triebes — Balzac und Zola an.

Zwei Werke, schön und groß genug, um für die kommenden Generationen bestehen zu bleiben. Doch es ist Gefahr, daß sie in vorläufig unabsehbarer, in größerem Maßstab gesehen: absehbarer Zeit vom Wust der sie umgebenden Werke des Dichters mit in den Abgrund der Vergessenheit gezogen werden. So ist es Pflicht vor allem der jetzigen Generation, jener, deren Leben zugleich mit dem Leben Wedekinds über die Erde hinging, diesen Prozeß, wenn nicht zu verhindern, so doch zu verlangsamen. — In Anbetracht des für Wedekind wichtigsten Problemes ist es eigentlich staunenswert, daß er nicht der populärste Dichter seiner Zeit wurde. Doch abgesehen von unprinzipiellen Merkmalen seiner Werke, abgesehen von den wirklichen oder scheinbaren Paradoxen, angesichts derer das Publikum keine andere Reaktion fand, als zu grinsen oder zu zischen, hat das die bürgerliche Moral verhindert; denn diese erlaubt zwar ihren Anhängern, vor den schweißtriefenden, ekelerregenden Späßen eines Schwankautors über Sexualdinge zu lachen, verbietet ihnen aber, zuzuhören, wenn ein Dichter in blutigem Ernst über sie spricht. Sie hat auch Wedekinds Ideal das „schöne Tier" nicht anerkannt, da ihr Ideal das kleine Tierchen ist, das der Ehemann und Geliebte „Mausi" zu nennen pflegt.

Dieses Schönheitsideal Wedekinds ist unanfechtbar: es i s t ein Ideal, i s t eine Vollendung; doch es gibt viele Vollendungen, und jeder Weg, den der Mensch da- oder dorthin beschreitet, führt zu einem großen Ende, und die Frage etwa, ob dies oder jenes Ideal größer sei, der Versuch, die Vollendungen gegeneinander abzuwägen, wäre ebenso sinnlos, wie etwa Unendliches mit Unendlichem vergleichen zu wollen. Gewiß bleibt noch zu fragen, ob gerade dieses Ideal uns, unserer Zeit und unserem Geist besonders wichtig ist, doch ist auch die Lösung dieser Frage irrelevant für die absolute, zeitlose Wertung des Dichters, und: jedes Ideal ist für jede Zeit wichtig, und eine Vollendung ist i m m e r eine Vollendung.

In Wedekinds Zentrum lag auch der Witz. Er liebte den Witz, er liebte fast knabenhaft das Paradoxe und das Groteske. Jede Meinung, jede Wahrheit hat die Möglichkeit, als Banalität, als Paradoxon oder als — Wahrheit auf die Welt zu kommen. In Wedekind war irgend etwas, das alle Gestalten, alle Meinungen, alles zu Äußernde so lang durchknetet hat, bis es im Clownskostüm zum Vorschein kam. Doch es war der Clown, der mit einem Auge lacht und mit dem anderen weint, es war der Witz des blutenden Menschen, das Paradoxon des Verbissenen.

Es kann sich heute nicht darum handeln, vermessen der erfüllten Aufgabe eines Lebens eine Note zu erteilen, vielmehr nur darum, mit Ehrfurcht um Wedekind zu trauern, denn Deutschland ist durch seinen Tod um vieles ärmer geworden. Wir wissen, daß er ein starker, besessener, kämpfender Mensch war, kämpfend auch gegen die große Masse, gegen Publikum und Kritik, an deren beider schmachvolle Dummheit und Frechheit heute zu denken, nicht unterbleiben darf; wir denken an die Schönheit von „Frühlings Erwachen", an die Größe von „Erdgeist" und an die konsequente Überzeugtheit und den Geist in seinen anderen Werken. Wohl sind jene Menschen unerfreulich, die anläßlich des Todes schnell zu Lob und Preis die Federn spitzen, doch peinlich auch jene Menschen, die in kühler und gerechter Ruhe, und stolz sogar auf ihre auch durch den Tod nicht zu erschütternde Kühle, ihr Urteil fällen, den Toten noch klassifizieren und wohl abgewogen die Licht- und Schattenseiten messen, unerschüttert und gerecht auch vor dem kaum geschlossenen Grabe. Doch sie sind nicht einmal gerecht, denn wollten wir schon wagen, am Grabe das Resümee eines Werkes zu ziehen, so würde es die wahrere Gerechtigkeit, die Gerechtigkeit in einem größeren Sinn erfordern, nur des besten von einem Menschen Geleisteten, nur des besten Teiles seines Wesens zu gedenken.

## Der Stein der Toren

Von Raffael Ed. Liesegang

Erster Akt

Kunstwerke, welche versteigert werden sollen, sind zur Vorbesichtigung ausgestellt.

Der Kunstgelehrte: Ausreißen sollte man sich die Augen. Damit sie den Jammer nicht mehr sehen.

Der Kaufmann: Nein sehen! Die Augen offen! Gierig hineinsehen. Daß der Haß sich steigere, der Haß sich noch weiter entflamme.

Der Jurist: Fluch dem Golde!

Der Arzt: Das ist der Velasquez, von dem Sie sprachen?

Der Kunstgelehrte: Ja. Sehen Sie nur: Abgeschnitten rechts und unten. Damit er zu dem anderen „Ahnenbild" passe.

Der Kaufmann: Selber sollte man sie aufhängen, diese Kriegsgewinnler. Statt ihrer „Ahnen". Und ihnen Beine und Arme beschneiden, damit sie zusammen passen.

Der Arzt: Und Sie sind sicher, daß es das Original ist? Keine Kopie?

Der Kunstgelehrte: Es ist kein Zweifel mehr. Es ist das Original aus dem Prado.

Der Arzt: Wie konnte Madrid das abgeben?

Der Kunstgelehrte: Konnte? — Es mußte. Wie all die andern auch. Geht nur einmal in Eure eigenen Galerien. Sie sind verwaist. Sie sind verödet. Die Kunst ist in alle Welt verstreut.

Der Jurist: In alle Welt? — In diese kleine Welt der verfluchten Kriegsgewinnler.

Der Kaufmann: Tausendmal mehr hat das Gold hier gewüstet als der ganze Krieg.

Der Arzt: Eine Pest, von der die Menschheit niemals mehr gesunden kann.

Der Arzt: Ahnenbilder hätte sich dieser goldgespickte Halbmensch doch ebenso gut aus Kopien machen können.

Der Kaufmann: Wenn sie so teuer gewesen wären wie die Originale, ja.

Der Kunstgelehrte: Ich ertrags nicht mehr. Ein Holbein. Restauriert. Aber wie! Verdorben. Alles verdorben! Die Zeit der Bilderstürmer ist wiedergekommen. Wahnsinn hat diese — — — gepackt. Kann man sie noch Menschen nennen.

Der Jurist: Einkerkern. Ausrotten. Wie damals.

Der Chemiker: Wenigstens den Einen, der sie auch jetzt wieder anführt. Der diese Toren verführt. Denn ich bin jetzt überzeugt: Es ist nicht etwas, was man Mode nennen kann. Das ist der unheilvolle Einfluß eines einzigen Fanatikers. Ich bin ihm auf der Spur. Ich werde ihn schon stellen.

Der Kunstgelehrte: Und hier: Das ungeschliffene Edelgestein eines byzantinischen Reliquienschreins. Wie zum Hohn hat man die Photographie des Originals daneben gestellt. Zum Zeichen der Echtheit. — Es existiert nicht mehr. Weil es Gold war. Eingeschmolzen wie unzählige andere Heiligtümer.

Der Chemiker: Ich bin überzeugt: Es ist Absicht dabei. Man will die Wut der Kulturmenschen entfachen. Aber weshalb?

Der Kunstgelehrte: Tränen, ihr helft nichts. Verloren. Alles verloren!

Der Chemiker: Nicht verzagen!

Der Jurist: Das sagen Sie, Doktor David? Mit welchen Mittelchen denn? Haben Sie den Stein der Weisen in der Tasche? Die Panazee, die alles heilt? Dabei immer gegen die Propaganda zu reden. Mäßigen. Nichts tun.

Der Kaufmann: Alles dem Gott Zebaoth überlassen. Das ist rechte Judenart.

Der Chemiker: Mit Mitteln zu beginnen, die doch nicht zum Ziel führen, ist Unsinn. Deshalb predige ich, nicht so zu rasen, wie die in den anderen Städten.

Der Kaufmann: Die Herren werden einverstanden sein, wenn ich Ihnen endlich reinen Wein einschenke — Herr Doktor David. Wir haben Sie längst in Verdacht, daß Sie ein verkappter Freund unserer Widersacher sind.

Der Jurist: Sagen Sie es nur deutlich: Der Doktor hat sich auch bestechen lassen.

Der Kaufmann: Geld. Ja. Das schöne Gold. — Wie kann man das einem Juden übelnehmen.

Der Lehrer: Gestehen Sie es doch.

Der Kaufmann: Sie tun als wenn Sie für uns spionierten. Und tun es im eigenen Interesse.

Der Jurist: Wir haben die Beweise.

Der Chemiker: Ich bin zu stolz, nach einer Verteidigung zu suchen. Mein reines Gewissen — —

Der Jurist: Ist mit dem verfluchten Gold reingewaschen.

Der Lehrer: Ein Jude. —

Der Chemiker: Ich habe nie ein Hehl daraus gemacht, daß ich Jude bin. Aber auch dann, wenn ich nicht Jude wäre, würde ich die Juden nicht wegen ihres Goldhungers verachten. Auch dann würde ich nur Mitleid mit ihnen haben. Wie mit Kranken. Wer hat sie denn während all der Jahrhunderte zum Wucher mit dem Golde verführt? Ihre Vorfahren, meine Herren!

Der Jurist: Dauert Ihre Verteidigungsrede noch lang, — Herr — David?

Der Chemiker: Jetzt haben die Juden einen Arzt nötig, der sie von dieser Krankheit heilt. Aus dem Stamm der Juden selbst muß er kommen. Vielleicht hilft er auch der andern Welt. Wolle Jehova, daß er bald unter uns erscheine. Die Zeit ist reif. Denn ich lernte an mir selber, daß ein Jude frei vom Geldhunger werden kann.

Der Arzt: Wozu die Sehnsucht, da Sie selber wissen, daß sie heute schon erfüllt werden kann. Weshalb lassen Sie das Volk Israel, das bemitleidenswerte, nicht herbeiströmen, wenn Sie wissen, daß der Prophet heute unter uns treten wird?

Der Chemiker: Der Amerikaner?

Der Jurist: Ja. Der Amerikaner. Auch gegen Ihren Willen haben wir ihn gerufen. Denn mit der Lässigkeit, die Sie predigen, muß es nun vorbei sein. Endgültig vorbei.

Der Kunstgelehrte: Schreit der Kampf gegen das Gold denn nicht zum Himmel, wenn man diese unerhörten Verbrechen des Goldes hier sieht? Sehen Sie doch nur hier diese Venus, diesen Tizian!

Der Lehrer: Soll denn unsere Stadt als einzige in Europa zurückstehen? Zu lau sind wir gewesen. Sie haben leider zu viel Einfluß haben können. Nun ists vorbei.

Der Kaufmann: Die Marseillaise der Goldhasser wird auch hier herausgeschrieen werden. Daß sie allen in den Ohren gellt.

Der Chemiker: Wissen Sie denn, wer er ist?

Der Lehrer: Gerade, daß er seinen Namen nicht mit in die Wagschale legt, das ist ein klares Zeichen, wie ernst er es mit der heiligen Sache nimmt. Niemand wird ihm nachsagen können, daß er es um des Ruhmes willen tut.

Der Jurist: Wer es ist? Ja, das wissen wir zur Genüge jetzt aus seinen Erfolgen in all den andern Städten: Der Prophet der Goldhasser. Unser heimlicher Papst.

Der Chemiker: Und ich warne zum letzten Mal. Obgleich es zu spät scheint. Lassen Sie sich nicht weiter zum Haß aufpeitschen. Der Haß hat Sie schon genug mit Blindheit geschlagen.

Der Kaufmann: Ihr Verteidigungseifer macht Sie so blind, daß Sie nicht merken, wie Sie sich selber hineinlegen. Das ist ja ein Bekenntnis, daß Sie selber nicht zu den Goldhassern gehören. Haben wir Sie überführt, — Herr — Doktor?

Der Chemiker: Ein Tieferes ist in mir, als der Haß. Es ist die Verachtung des Goldes. Verachtung des Goldes, obgleich ich Jude bin. — Ja, ich weiß es jetzt zweifellos: Gerade weil ich Jude bin. Das Geschlecht kann am ehesten immun gegen die Krankheit werden, das ihr am längsten unterworfen war. Gerade weil ich — —

Der Kaufmann: Er naht!

Der Jurist: Der Amerikaner!

Der Arzt: Der Prophet!

Der Handwerker: Doktor David. Verlassen Sie uns lieber. Aus ehemaliger Freundschaft rate ich es Ihnen. In aller Güte: Wer bürgt für Ihre Sicherheit?

Der Jurist: Was wollen Sie noch hier?

Der Chemiker: Die Masse, die trotz aller Wut ohnmächtig ist, vor Torheit behüten.

Der Amerikaner ist inzwischen eingetreten und begrüßt worden. Der Chemiker wendet etwas abseits scheinbar den Kunstwerken sein Interesse zu.

Der Kunstgelehrte: Sie finden hier einige — —

Der Amerikaner: Ich weiß. Ich weiß.

Der Kaufmann: Ihre Taten in all den andern Städten — —

Der Jurist: Eine immer steigende Begeisterung — —

Der Amerikaner: Ist durch Eure heilige Sache bedingt. Nichts durch meine schwachen Kräfte.

Der Lehrer: Wieder diese namenlose Bescheidenheit!

Der Kaufmann: Auch hier hat die heilige Sache schon zahlreiche Anhänger. Wie könnte es anders sein! Aber wie in den andern Städten wird erst Ihre Anwesenheit das geheime Glühen zu einem flammenden Haß, zu lautem Fluchen gegen das Gold entfachen.

Der Amerikaner: Handeln wäre richtiger als Schreien. Handeln bedeutet hier mehr als Denken.

Der Kunstgelehrte: Aber zu der Gemeinde, die Ihrer harret, werden Sie doch reden?! Damit die verschieden denkenden Elemente zu einer Einheit zusammengeschmolzen werden. Denn die Zeit ist dringend, die Not groß. — Sehen Sie doch nur hier die letzten Freveltaten des Goldes: Wie herrliche, unersetzliche Kunstwerke verstümmelt werden, weil fluchwürdiges Gold sie in die Hand von Barbaren kommen ließ. Sehen Sie nur, was man mit dem Velasquez gemacht hat, und hier — —

Der Amerikaner: Ihr sagt mir nicht Neues. Das sind noch Kleinigkeiten. Ich bin längst stumpf geworden durch das, was ich in den andern Städten erlebte. Ich denke gerade nur an alte Klosterhandschriften, aus denen die gemalten Anfangsbuchstaben herausgeschnitten waren, damit die Kinder damit spielten. Wahrlich ein Kinderspielzeug, von dem man sagen konnte, daß es teuer sei. — Soll ich von den Wissenschaften sprechen? Ihr wißt selber, wie es damit steht.

Der Kunstkritiker: Ein Fluch dem Golde, das unsere Kultur noch zugrunde richtet!

Der Amerikaner: Handeln ist wichtiger als Reden.

Der Kunstkritiker: Ja, man sollte die Todesstrafe beantragen wegen solcher Verbrechen.

Der Kaufmann: Das ganze Volk aufwiegeln gegen diese Wenigen!

Der Amerikaner: Gegen wen richtet sich denn Euer Haß? Gegen Menschen? Ich glaubte, auch bei Euch wende sich der Haß gegen den Erzfeind Eurer Kultur: Gegen das Gold.

Der Kaufmann: Ja. Natürlich gegen das Gold.

Der Jurist: Nicht gegen die Menschen.

Der Amerikaner: Denn diese Menschen könnt Ihr höchstens bedauern. Wie Kranke behandeln.

Der Lehrer: Hatte Dr David doch recht? Er sagte es ja auch.

Der Handwerker: Weshalb zeigen Sie sich nicht, Herr Doktor?

Der Kunstgelehrte: Aber was sollen wir tun?

Der Amerikander: Sorgt, daß das Geld aus dem Verkehr kommt. Dann werden Eure Wünsche erfüllt sein.

Der Jurist: Ja er hat recht.

Der Kaufmann: Aber wohin damit?

Der Amerikaner: Prüfet Euch untereinander. Und wer der Würdigste unter Euch ist, der soll das Gold nehmen und bewahren, daß es nie wieder ans Tageslicht kommt.

Der Jurist: So nennen Sie uns den Würdigsten.

Der Amerikaner: Kenne ich Euch denn schon hinreichend? Das müßt Ihr untereinander abmachen. Ihr habt Zeit genug, die Vorschläge zu beraten, bis ich heute Nachmittag zu der Menge spreche.

Der Kaufmann: Der Würdigste? — Sie stellen uns eine Aufgabe, die sehr schwer zu lösen ist.

Der Arzt: Brauchen wir denn zu suchen? — Sie selber sind doch zweifellos der Würdigste.

Der Lehrer: Ja. Sie! Der Bescheidenste von allen.

Der Amerikaner: Ich habe viel auf mich genommen einer heiligen Sache willen.
Der Jurist: So nehmen Sie auch noch dieses auf sich. Die leidende Menschheit wird Ihnen Dank wissen.
Der Kaufmann: Die hassende Menschheit wird Sie lieben.
Der Lehrer: Ja der Prophet ist der Würdigste. Keiner ist würdig außer dem Propheten.
Der Amerikaner: Ich sage es nochmals: Wählt Einen aus der großen Menge Eurer Gemeinde. Ich weiß: Es sind Zahlreiche unter Euch, die mit Freuden dieses Amt auf sich nehmen würden.
Der Lehrer: Nein dem Propheten allein vertrauen wir.
Der Jurist: Entscheiden wir uns jetzt nicht, so zersplittern wir uns. Und es sollte doch Einigung geschaffen werden.
Der Handwerker: Das Ehrenamt nur dem Propheten!
Der Kaufmann: Haben Sie denn nicht auch in den andern Städten nachgegeben?
Der Amerikaner: Ja, man hat mich allerorts gequält. Meine Ausflüchte haben mir nicht geholfen. — Wenn es wirklich Euer unverrückbarer Wille ist, dann will ich auch diesem folgen und das Amt auf mich nehmen.
Der Jurist: Dank für die Zusage!
Der Lehrer: Dank für das Opfer!
Der Amerikaner: So bringt denn das Gold zusammen. Alles, dessen Ihr habhaft werden könnt. Vergeßt Kunst und Wissenschaft, wenn es um dieses höchste der Ziele geht. Wie Cerberus will ich das Gold bewachen. Ja, da Ihr das Vertrauen in mich setzt, sage ich es: Ihr würdet keinen besseren Wächter des Goldes finden als mich.
Der Jurist: Eine Befreiung vom goldenen Zeitalter!
Der Lehrer: Welches Aufatmen!
Der Kaufmann: Aber was werden wir bei den Besitzenden erreichen, wenn keine Gewalt angewandt werden soll? Denn sie sind doch blind und taub durch ihre Goldgier.
Der Amerikaner: Denkt an Franziskus von Assisi, der ohne Gewalt, nur durch Güte selbst die Tiere bekehrte. Franziskus sei — — —
Der Chemiker: Der heilige Helfer des Goldes? — Oder der Schutzpatron der Blinden hier?
Der Amerikaner: Blind ist unsere Gemeinde noch. Aber unsere Tat wird sie sehend machen.
Der Chemiker: Und die sehend gewordenen werden sich vor den Kopf schlagen und sich fragen: Wie war solche Blindheit möglich?
Der Lehrer: Sie haben nicht zugehört, was wir beredeten. Wir meinen die Heilung der blinden Goldgierigen.
Der Chemiker: Und ich meine die Heilung der Hasser. Ich meine Sie, meine Herren. Und die Menge, die weiter verführt werden soll.
Der Lehrer: Herr Doktor David — —
Der Amerikaner: David? — Schlug nicht einst ein David einen Riesen Goliath? — Eine anerkennenswerte Leistung. — Aber hier — —
Der Chemiker: Hier steht ein David vor dem Goliath, der das Gold verkörpert.
Der Amerikaner: Der das Gold bewachen wird.
Der Chemiker: Und der sich im Vertrauen auf die Blindheit seiner sogenannten Gemeinde gar nicht mehr scheut, das Abzeichen des Goldes offen an sich zu tragen.
Der Jurist: Welches Abzeichen?
Der Chemiker: Kennen Sie nicht das Goldzeichen der Alchemisten? — Und was stellt hier diese Nadel dar?
Der Amerikaner: Das alte Zeichen meiner Familie. — Ich mache Ihnen mein Kompliment, Herr David, daß Sie bei all dem Gr. ßen, das uns jetzt beseelt, den Blick für solche Kleinigkeiten nicht verloren haben.
Der Chemiker: Weil ich noch nicht zum Haß hinabgesunken bin, sondern mich zur Verachtung des Goldes erhob. — Des Goldes, das sie verkörpern.

Der Amerikaner: Für wen halten Sie mich denn? — Es würde mich interessieren. —

Der Chemiker: „Nie sollst Du mich befragen!" — Singen Sie nun auf einmal Ihr Leitmotiv nicht mehr? Ah, ich ahne es: Sie brauchen nicht mehr mit der Drohung zu schrecken, diese Frage werde alles zu Fall bringen. Sie brauchen wohl diese Zauberformel nicht mehr, weil ihr Ziel erreicht ist. Weil Sie durch die tolle Schürung des Goldhasses alles Gold gewonnen haben.

Der Amerikaner: Um es zu bewachen und niemals mehr ans Tageslicht kommen zu lassen. — Ich lüge nicht.

Der Chemiker: Sie lügen nicht und brauchten nicht zu lügen, weil Sie es mit Fanatikern zu tun hatten. Aber für Einen, der durch die Goldverachtung eher hellsehend wurde, haben Sie es zu plump gemacht, Mister Golid.

Der Kaufmann: Golid?

Der Jurist: Der geheimnisvolle Golid?

Der Arzt: Der Vorsitzende des Goldtrustes?

Der Jurist: Sie beleidigen unseren Propheten.

Der Kaufmann: Hinaus mit Ihnen!

Der Amerikaner: Lassen Sie ihn. — Der Mann amüsiert mich.

Der Lehrer: Wahnsinn, so etwas zu behaupten.

Der Handwerker: Er wäre doch errötet, wäre erbleicht, wäre erschrocken, wenn ein Hauch von Wahrheit daran gewesen wäre.

Der Amerikaner: Laßt mich das Schauspiel ganz genießen. Den einzigen Luxus, den ich mir gegönnt habe. Weiden an der Torheit der Menschen! — Ich danke Ihnen, Herr David, daß Sie mir diesen Genuß bereitet haben.

Der Kaufmann: Ist er es wirklich?

Der Arzt: Wir verlangen Ihren Namen zu wissen.

Der Handwerker: Ein Wort. Ein Nein. Wir vertrauen Ihnen.

Der Amerikaner: Ich heiße Golid.

Der Lehrer: Betrüger!

Der Lehrer: Ausgeburt der Hölle!

Der Amerikaner: Habe ich denn gelogen? — Ich werde das Gold bewachen. Euren sehnlichsten Wunsch erfüllen.

Der Arzt: Unerhört!

Der Handwerker: Steinigt ihn!

Der Lehrer: Verflucht!

Der Amerikaner: Waffenlos, unbeschützt trat ich unter Euch. Denn ich fühlte mich sicher in meinem Wissen: Ihr seid alle nur Neider. Und keine Verachter des Goldes. Soll ich es Euch beweisen? — Teilt Euch den Plunder hier. Ich schenke ihn Euch. — Überlegt nicht lange, sonst ist er dem Untergang geweiht.

Der Kunstgelehrte: Vorsicht, meine Herren! Um der Kunst willen Vorsicht!

Der Chemiker: Nummer Eins.

Der Kaufmann: Wir werden Sie nicht verraten, Mister Golid.

Der Chemiker: Nummer Zwei also auch sehend, goldsichtig geworden.

Der Amerikaner: Verraten oder nicht. Mein Ziel ist doch erreicht. Mein goldner Panzer schützt mich gegen Alle.

Der Chemiker: Weshalb fallt Ihr nicht anbetend nieder? Betet zum goldnen Kalb!

Der Amerikaner: Werden Sie Nummer Zehn? Oder werden Sie erst Nummer Hundert sein, Herr David? Was wünschen Sie sich? Möchten Sie meine Tochter kennen lernen? Oder wie kann ich Sie bestechen?

Der Chemiker: Wenn alle niedergesunken sind, dann wird doch der eine David noch aufrecht vor Ihnen stehen.

Der Amerikaner: Aber die Schleuder in Davids Hand birgt nicht den Stein, der diesen Goliath umwerfen kann.

## Das Drama der Zukunft

Von Curt Schawaller

Ausgesprochene Persönlichkeiten: So werden mit Recht jene vollkommen starken Dramatiker genannt, die mit verehrungswürdiger Beharrlichkeit stets nur das eine ihrem persönlichen Ich gemäßeste, entweder sexuelle oder soziale oder sozial-sexuelle oder gesellschafts- oder familienpsycholog sche Problem, in jedem nächsten Werk es neu bespiegelnd, eindringlich gestalteten. Die Stärksten dieser l ebensw rten Fanatiker sind in den Grenzen ihres Gestaltungswillens unübertreffbare Künstler; und ihr Lebenswerk erscheint dem spürkräftigen Betrachter (stets) wie das äußerst sorgfältige, äußerst scharf umrissene, ausgesprochene, persönlich-psychische, inbrünstig-gewollte Selbstporträt seines Schöpfers.

Der Dramatiker der Zukunft*) will mehr und will weniger. Weniger: Sein persönliches Ich verschwinde vor seinem unpersönlichen Werk. Und mehr: Unabhängig von der allzu persönlichen Psyche des menschlichen Schöpfers, soll sein die Allseele suchendes Werk ureigenes Leben atmen. So also verstößt er seine Persönlichkeit, damit sein Werk größer werde als seine Person, groß wie das ewige Ethos. So schreitet er über sein menschlich-winziges Ich hinweg, um zu dem göttlich-erhabenen, all-einzigen Ich zu gelangen. Er haßt und verhöhnt nichts Vergangenes und nichts Gegenwärtiges, er liebt und verehrt die einander widerspruchsvollen Erscheinungen als Symptome der sich unaufhaltsam zur letzten Vollendung entwickelnden Allseele: Denn er ist, inbrünstig die Zukunft wollend, gegen Vergangenheit und Gegenwart vorurteilslos. Er träumt von dem alle Probleme kristallisch umschließenden All-Problem, dargestellt in kristallklarer, allgegenwärtiger Menschheitssprache. Er will keine Gemeinde, die seine Eitelkeit hätschelt und seine Schwächen kritiklos und liebevoll züchtet, sondern er will die Menschheit: das All. Er ist kein thatloser Träumer: Er ist ein durch den All-Traum zum Leven erstarkter, durch Schauen ins Universum zur Demut gelangter, durch Fühlen des Vergangenen und Gegenwärtigen für die Zutunft gestählter, gegenwartsfroher Thatmensch. Drum will er keine in tagesgebundenen Schlagworten geistvoll erschöpfte Kritik, sondern vorurteils-inniges Eindringen, also: den Glauben; und will das Drama erlösen aus drakonischen Fesseln des Nurproblematischen, es führen zum freien, liebevoll-harten All-Ethischen. — Er ist nicht all-d e u t s c h, sondern all-e t h i s c h: nicht n a t i o n a l, sondern u n i v e r s a l. Er ist, wie die Allseele selbst, aus Altem das Neue (aus dem Königtum die Revolution, aus der Revolution die Republik, aus der Republik das Imperium, aus dem Imperium die Revolution) erschaffend, fortschrittlerisch-konservativ. Er kultiviert nicht erdgebundenen Dialekt, sondern alldurchleuchtende Dialektik. Er ist nicht wehmutsvoll, sondern wissend. Nicht ironisch-pathetisch, sondern fühlend. Doch gestaltet er Wehmut, gestaltet Verbrechen, gestaltet pathetische Irionie. Er ist kein Fachmann, kein Literat: Er ist n i c h t s; und hat die fixe Idee, drum A l l e s sein zu müssen. Er celebriert nicht, sondern er ist. Er schreibt, weil er (innerlich) muß; thut also, was mancher Professor, mancher Hôtelwirt, mancher Literat und mancher Unberufene thut. Er gehört niemals zu den Gescheiten: Denn das Gescheite ist nicht dramatisch, alles Dramatische nicht gescheit.

So liebt der also nicht gescheite Dramatiker der Zukunft die Bücher der Weltgeschichte: Aber nicht wegen der darin verzeichneten Liter in Strömen vergossenen Menschenbluts, sondern allein wegen ihres einzig vernünftigen Zwecks: Nämlich ihn, den Dramatiker, zur Zeugung von Dramen, von Tragödien, in denen die Allkomödie, und namentlich von Komödien, in denen die Alltragödie sich spiegelt, zu reizen. Er liebt die Weltgeschichte: empfindend, daß der bei poetischen Primanern und dichtenden Oberlehrern allzu beliebte (und darum bei Fach-Literaten allzu verpönte) historische Stoff an die Potenz des könnenden Künstlers die höchsten Ansprüche stellt. Und liebt auch die Jamben: spürend, daß Jamben zwar phlegmatischen Dilettanten zu Leierkastenmelodieen, cholerisch-sanguinischen Patrioten und Antipatrioten zu kreischend-monotonem Fanfarengeschmetter, daß sie aber dem wahren Künstler zum differenzierenden Instrument

*) Diese Bezeichnung ist nicht etwa die Definition eines allerhöchsten Ranzverhältnisses, sondern lediglich die Imagination eines das Zukunftskräftige aufspüren wollenden Künstlerwillens.

aller Töne, Tonstärken und Empfindungen werden: er weiß, daß der Jambus, zwanglos doch prall mit Leben gefüllt, gleichermaßen die ruhig hinfließende Konversation des Salons, das Knurren des Stallknechts, die dunkel verhängte Klage des Einsamen, das zuckende Flüstern des Irren, den donnernden Groll des Zornigen, das rauschende Wogen mißleiteter Massen, das wölfische Bellen des Hassenden, das schmelzende Flöten der Liebenden, die rauhe Rhetorik des Demagogen und die vom Patriotismus inspirierte Suada des allmächtigen, sein Volk zum kulturbeglückenden Krieg begeisternden Königs besser, mannigfaltiger, glühender, poetischer, ja im künstlerischen Sinne natürlicher darzustellen vermag, als selbst die vollkommenste Prosa. Vermählt er aber dennoch dem Vers die Prosa, so geschieht es nicht aus eitel-genialischer Willkür, sondern aus erfühlten Gründen plastisch-geschärfter Gestaltung. So liebt der also nicht gescheite Dramatiker der Zukunft die Weltgeschichte als Stoff, den Jambus als Instrument: fühlend, daß ihn diejenigen, die sein Werk nicht kennen und diejenigen, die vom (fortgeschrittenen) Künstler verlangen, daß er Schlangen niese, von Steinen sich nähre, das Brot als Briefbeschwerer verwende, auf Händen gehe, mit Füßen denke, mit Ohren seine Notdurft verrichte, als „Epigonen" bezeichnen. Er spricht: „Ich bins!" Und schreibt in sein Tagebuch:

„Als der jambische Vers als poetische Form dramatischer Sprache zehn Jahre alt geworden war, wurde er von denen, die seine jedem Fortschritt gewachsene Erneuerungsfähigkeit nicht zu fühlen vermochten, sowie von denen, deren Neuerungswille sich vorherrschend (aus Mangel an Innerlichkeit und aus Überfluß persönlich-eitler Originalitätslüsternheit) auf äußere Dinge, die zum Ausdruck des Inneren dienen, erstreckt, als ‚veraltet', als ‚unoriginell', als ‚epigonisch' bezeichnet. Demnach also wären jene dramatischen All-Genies, die bekanntlich erst Jahrzehnte und Jahrhunderte nach dieser (damals fortgeschrittenen) ‚Erkenntnis' durch unsterbliche Werke den jambischen Vers kultivierten, schon vor ihrer Geburt ‚veraltet' gewesen? — Jene innerlich Gefühlsarmen (und also nur äußerlich Fortgeschrittenen) könnten ja auch die bestehenden Sprachen, die bestehenden Buchstaben, die bestehende Orthographie abschaffen, eine neue Sprache, neue Buchstaben, eine neue Orthographie erfinden, um nicht ‚epigonisch' zu sein; aber leider wären sie's doch: denn es wären ja wieder nur ‚Sprachen', wenn auch neue, wieder nur ‚Buchstaben', wenn auch andre, wieder nur ‚Orthographie'. Ich verehre die Sucher nach neuen Gestaden, doch ich verlach' die Verhöhner des zukunftskräftigen Alten um des eingebildeten Neuen willen. Ich lieb' das Neu-Technische, das die Ausdrucksmittel der Kunst bereichert; doch ich verachte neuartig wirkende Mechanismen, die auffallen, ohne bereichern zu können. Denn: Der wahre Fortschritt ist das Ausbauen, Erhöhen, Erweitern, Vertiefen des Alten und das Daraus-Werdenlassen des die Zukunfts-Technik gebährenden Neuen; nicht aber borniertes Verneinen des Alten um eines (angeblich nie dagewesenen) Neuesten willen." Sein Tagebuch ist sein stärkster, einsichtsvollster, bösartigster und wohlwollendster Kritiker.

Der Dramatiker der Zukunft liebt (mit der geschriebenen) auch die ungeschriebene Weltgeschichte: die Weltgeschichte im höchsten, tiefsten, weitesten Sinn. Er liebt das früher, das gegenwärtig, das künftig Allgegenwärtig-Natürliche. Ihm ist bei Betrachtung des Stoffes niemals ein heroischer Charakter, niemals die historische Fabel das Zwangvoll-Primäre: sondern das aus dem Stoff ihm entgegenleuchtende Ethos, das Charaktere und Werden und Wachsen der Fabel entstehen ließ; und erst durch Gestaltenwollen des Ethos gewinnen ihm Fabel und Charaktere naturvolles Leben.

Der Dramatiker der Zukunft (der an den ausgesprochenen Persönlichkeiten die in den Grenzen ihres Gestaltungswillens unübertreffbar dramatische Form verehrt) fordert vom Drama der Zukunft kristallene Form. Denn wo gäb's einen wertvollen Inhalt, der nicht durch die ebenso wertvolle Form gebändigt worden wäre? wo tränke man sinnlos verschütteten Wein aus der Pfütze? Aber die Form sei nicht von jener künstlerisch zwar vollkommenen, doch persönlich-fanatischen Enge, die nur (puritanisch) ein sexuelles oder soziales oder sozial-sexuelles oder gesellschafts- oder familienpsychologisches Problem zu umschließen vermag: Sondern die Form sei geeignet, die ethische All-Seele, in der alles Problematische als eingeordnet enthalten ist, zu umschließen mit leuchtender Einheit. Doch Einheit der Zeit, des Ortes, der Handlung seien weniger wichtig: als die leuchtend gestaltete Einheit der ethischen All-Idee.

In jedem seiner Werke liebt der Dramatiker der Zukunft die leuchtenden Gipfel. Jede Szene in jedem

seiner Werke hat ihren eigenen Gipfel, doch den mit den andern gemeinsamen Abgrund; in der Hauptszene aber, wo sich die All-Idee zu vollenden beginnt, steht auf dem höchsten, die andern überragenden Gipfel er selbst, als Schöpfer, und blickt mit allgrüßendem Lächeln (durch das den Abgrund, die Gipfel und Ihn kristallisch umstrahlende Licht) allseitig hinab in den gemeinsamen Abgrund. Die Formgebilde jedes einzelnen seiner Werke sind (trotz ihrer geschwisterlichen Beziehung zueinander) voneinander verschieden: da sie nicht durch kühlmathematische Inbrunst getürmt, sondern stets durch Vermählung des Dichtergeistes mit jeder besonderen Stofflichkeit liebend geboren wurden. Er ist nicht literarisch geschickt, sondern animalisch ideeen-stark; nicht kulturell raffiniert, sondern ideeell wahrheitsliebend- und fühlend; die kristallklare Form seiner Werke ist nicht von persönlich-eitler Neuerungssucht gemeißelt, sondern aus tiefstem Erleben geboren.

Der Dramatiker der Zukunft haßt und verachtet nichts, er liebt alles: Denn er liebt auch seinen Haß und seine Verachtung. Für böswilligen Tadel sowie für Mißdeuten des Wesentlichen in der Kunst im Allgemeinen und seines dichterischen Erkennens, Ergreifens, Gestaltens und Verlebendigens im Besonderen hat er verstehendes Lächeln. Gegen den allzu rückhaltlos (und also nicht argumentarisch) Lobenden ist er mißtrauisch und fragt sich: „Muß ich ihn wiederloben?" Er ist lange gleichgültig gegen die gegenwärtige Öffentlichkeit, wie die Gegenwart gegen ihn: Denn er will das Drama der Zukunft und ist Epigone. Er weiß schon seit frühester Jugend, daß nach Adam und Eva die nachgeborenen Menschen allesamt Epigonen sind. Und er ist stolz und froh darüber, Vergangenheit und Gegenwart mit ihren Myriaden Erscheinungen und Symptomen epigonisch einsaugen zu können: um seinen Spürsinn fröhlich hinabzusenden ins All-Gegenwärtige — Künftige — um so in Demut Vergangenes, Gegenwärtiges und Ahnen des Künftigen zu erhöhen, zu erweitern und zu vertiefen und also ein Neues zu schaffen, ein Kommendes: Das Drama der Zukunft. Er sichert sich nicht die Gemeinde und nicht eine Bühne für seine noch ungeschriebenen Werke, sondern er schreibt seine Werke und hofft auf die Bühne. Er winselt nicht in Skalen des „Unverstandenen" über „Totgeschwiegenwerden": Denn wärs ihm um schnellen und lauten Erfolg zu thun gewesen, so wäre er Menageriebesitzer geworden. Er läßt sich nicht helfen, er läßt sich nicht raten: Denn er tut, was er muß. Er hofft, bis er aufgeführt wird, um die Menschheit zu zwingen, emporzureißen; und stirbt er schon früher, so gibt er nicht seinen Werken die Schuld der Erfolglosigkeit seiner Person, sondern der Kürze menschlichen Lebens: Denn er schuf das Drama der Zukunft und seine Privatperson hat nie existiert.

## Märchen von der Prinzessin

Von Walther Eidlitz

Als die Prinzessin erwachte, schien der Mond auf ihr Bett. (Es war ein entzückendes freistehendes Messingbett mit weißen Spitzenpolstern.) Die Prinzessin war noch schlaftrunken, sie schaute erstaunt auf den silbernen Schein um ihre Arme und Hände. Sie flüsterte: „Liebster, wo bist Du? Du warst doch bei mir. Du bist fort? Auf und davon?" Sie strich um die Stirn: „Ich muß wegwischen, eine Schichte Traum, noch eine Schichte Traum. Nun bin ich bald wach. Nun bin ich bald munter."

Sie überlegte, ob sie hinauskriechen sollte und rief: „Mizi! Mizi!" Da aber die Kammerjungfer nicht kam, schmiegte sie sich wieder schmeichelnd in die weichen Federn und zog die blauseidene Decke über den Kopf. Doch ein ganzes Gebirge von abenteuerlichen Plänen b gann sie zu beunruhigen. Sie rief wieder: „Mizi! Mizi!" Ja was glaubtst Du eigentlich? Denkst Du, ich werd mich allein anziehn?" Sie hielt eine klagende Rede: „Mizi, Mizi, hast Du mich verlassen? Jetzt ist sie wirklich auf die Maskerade gegangen. Wer soll mir denn meine Schokolade bringen? Und meine Kleider hat sie nicht hergerichtet. Was soll ich denn anziehn?

Sie sprang mit beiden Füßen zugleich aus dem Bett und lief im Hemd zu der breiten Glastür, die auf die Terrasse führte. Die lag voll Schnee. Auch der Schloßplatz und die weite Rasenfläche waren voll

Schnee. Der Springbrunnen war eingefroren und stand wie eine weiße Kristallsäule in der Nachtluft. An der schwarzen Zacke eines Berges hing der helle Mond wie ein Horn.

Die Prinzessin stand auf dem dicken wolligen Teppich, blickte hinaus und fing an, ihre Lage sehr interessant zu finden. Die Lust des Ungewohnten begann ihr durch den Körper zu kribbeln. Sie wetzte mit den Beinen, sie hauchte die Scheibe an, daß sie matt anlief, sie spitzte ihre Lippen, und gab dem Nebel auf dem glatten Glas einen Kuß. Sie sagte: „Ihre königliche Hoheit, Prinzessin Maria Christine, wird geruhen auf Abenteuer auszugehen." Sie öffnete die Tür, sie streckte wie prüfend das Bein ins Freie hinaus, dann stellte sie tapfer und kräftig den rosigen Fuß in den Schnee.

Sie zog ihn schnell zurück. Der Schnee war kalt, der Schnee war sehr kalt. Auf der weiten verschneiten Terrasse waren ganz einsam fünf neugierige zierliche Löcher zu sehn, von fünf Zehenspitzen, und der Abdruck eines Fußballens und einer Ferse. Die Prinzessin aber rieb diese Teile aus Leibeskräften. Sie jammerte: „Das war gemein, das war unverschämt eisig. Wie hab ich das wissen können. Ich komme doch aus einem Land, wo es dieses weiße flockige Zeug nicht gibt. Wie schön warm wäre mein liebes weiches Bett. Aber nein; heute bin ich allein im Schloß. Morgen kommt die Obersthofmeisterin und die Hofdamen und der Gesangslehrer und der Zeichenlehrer. Ich will diese Nacht Dummheiten machen."

Die Prinzessin begann sich anzuziehen. Sie kam aus ihrem Badezimmer, wo sie eben aus dem lauen duftenden Wasser des opalenen Beckens gestiegen war. Sie stand angenehm erregt, in weißen Seidenstrümpfen und weißen Seidenschuhen vor dem großen Spiegel und betrachtete sich. „Bin ich schön? — Ja, ich bin schön. Kann ich so auf die Gasse laufen? Nein, ich kann nicht so auf die Gasse gehn. Was würden die Leute sagen! Und dann ist es viel zu kalt."

Die Prinzessin nahm ein unendlich zartes duftiges Spitzengeriesel von einem goldenen Stuhl, hielt es hoch, ließ es über den Kopf fallen, nieste einmal in der Finsternis, ließ das Zeug tiefer rutschen, hantierte daran, strich es glatt, weil es sich um die Hüften bauschte und überlegte weiter: „Jetzt kommt die Hauptsache. Ich muß scharf nachdenken. Was habe ich vor? Ich will hineinschaun in die Häuser dieser unbekannten Stadt, aber niemand darf mich erkennen. Ich muß mich verkleiden. Soll ich eine Hosenrolle geben? Das wäre schade. Da müßt ich auf alles mögliche verzichten." Sie streichelte bedauernd ihre Spitzenwolke. „Soll ich als Bauernmädel gehn? Da müßt ich meine schönen Seidenschuhe ausziehn. Ich weiß was. Es ist am allereinfachsten. Ich gehe wie ich bin, als Prinzessin.

Maria Christine stellte sich musternd vor ihre 24 wunderbaren Rohrplattenkoffer, die beklebt waren mit den Schildern der ersten Hotels. Sie öffnete mit einem goldenen Schlüssel eines der Gehäuse, nahm eine Kostbarkeit von dem Bügel und schlüpfte in ein meergrünes Seidenkleid, das ihr aber kaum bis zu den Knöcheln reichte. Sie zog eine Hermelinjacke an. Sie setzte ein Federbarett auf die Haare, die etwas in Unordnung gekommen waren, und begann sie einzupudern. Sie machte mit der Quaste noch einen Tupfen auf ihre Nasenspitze, suchte ihn umsonst mit der Zunge zu erreichen und rieb ihn dann energisch mit dem Handrücken fort. In abgemessenen sehr damenhaften Schritten ging sie zu dem großen Spiegel und übte einen feierlichen Hofknix. Sie blies behutsam die Kerzen aus, die in zehn silbernen Leuchtern brannten. Jetzt stand sie wieder im zitternden Mondlicht und begann zu lachen, so silberhell aufzulachen, daß sie erschrocken ihr Taschentuch in den Mund steckte. Sie machte einen hohen Luftsprung vor lauter Lustigkeit und lief aus dem Zimmer.

Vor dem marmornen Stiegenaufgang stand die Schildwache im Schnee. Die Schildwache fror. Es war ein zwanzigjähriger Bursche mit glattem Gesicht, dem das Gewehr auf der Schulter ein unangenehmer, geheimnisvoller Prügel war. Er hatte vorschriftswidrig die Hände in den Taschen, er stieg von einem Fuß auf den anderen und schimpfte vor sich hin: „Was das für einen Sinn hat, Wache stehen? Als obs was zu bewachen gäb in diesem unbewohnten Schloß!" Plötzlich hörte er ein Trappeln über die Stiegen, wie wenn ein Paar hohe Stöckelschuhe die Stufen herunterlaufen wollten. Bevor er sich noch umdrehn konnte, fühlte er zwei weiche Hände zärtlich auf seinen Wangen und hatte gleich darauf vorn im Gesicht den peinlichen Eindruck eines Nasenstübers. Er bemühte sich, schnell die Hände aus den Taschen zu bekommen, aber es war zu spät. Ein lebendiges rundes Wesen entschlüpfte ihm. Er schrie: „Halt! Wer da?" Da fing das unsichtbare Persönchen zu kichern an. Er rief erbost: „Halt! Oder ich schieße." Doch er verhaspelte sich mit seinem Gewehrriemen. Und das freche Ding lachte noch weiter, immer entfernter; er konnte nichts

ſehn, Schnee fuhr ihm in die Augen; nur die Fußſpuren von zwei kleinen Schuhn liefen hinein in die Nacht.

Die Prinzeſſin hielt atemlos im Laufen inne. „Ein ſchöner Anfang. Wenn der mich gekriegt hätte. So ein Bauer. Der hätte mich feſt durchgehaut. Wär Dir recht geſchehn. Was hätte Gräfin Eudoxia Portiunkula Feierlich geſagt? „Hoheit müſſen ſich hüten vor allzu nahen Berührungen mit dem Volk." Er war aber gar nicht unangenehm. Er war ein hübſcher Kerl, wenn er auch geſchimpft hat wie ein Rohrſpatz.

Maria Chriſtine eilte mühſam weiter durch die verſchneiten menſchenleeren Straßen, bis zu der Brücke. Dort ſtand der Wind in ſeinen ſchwarzen Waſſerſtiefeln mitten im Fluß. Er war angezogen wie ein dicker ruſſiſcher Kutſcher, in einem ſchwarzen Pelz, mit einer Fellmütze auf dem verſtruwelten Schädel. — Er fühlte ſich äußerſt behaglich und murrte lachend in das Dunkel: „Ich bin der Nordwind. Ich bin der Nordwind. Ich nehme ein Fußbad. "Er legte ſeine plumpen froſtroten Hände auf das Geländer der Brücke und begann ſie zu ſchaukeln. Im Eifer hörte er ſogar auf zu blaſen und ſog wie ein Feinſchmecker die eiſige nahrhafte Luft ein, ſodaß eine Windſtille eintrat.

Die Prinzeſſin war glücklich darüber. Sie war ſo müde von dem Stemmen gegen das Schneetreiben und ruhte ſich aus. Aber ſie begann ſich zu fürchten: „Es iſt ganz finſter. Wo bin ich? Es iſt ſo wacklig. Und dort unten, was iſt das? Waſſer? Nein. Es leuchtet weiß, es klirrt, es reibt ſich ziſchend am Ufer. Ach, wie ſteht es in meinem Wörterbuch? — Schneeſchollen."

Der Wind brummte leiſe, denn er hatte die Backen voll guter Luft: „Eisſchollen!"

„Ach, die Eisſchollen laufen ſo ſchnell, ſie knirſchen ſo unheimlich. Sie werden die Brückenpfeiler um werfen."

Der Wind verbeſſerte drohend: „Das ſind keine Pfeiler. Das ſind meine Waſſerſtiefel!"

„Ach die Eisſchollen werden die Waſſerſtiefel umwerfen."

Der Wind ſchrie erboſt: „Sie werden ſie nicht umſchmeißen! Was glaubſt Du denn, Du Naſeweis. Ich hab Dich ſchon längſt beobachtet. Alle Leute ſekieren! Einen braven Wachpoſten zum Narren halten! Ich werd Dich kurieren!" Und er puſtete ihr die ganze angeſammelte Luft ins Geſicht.

Die arme Prinzeſſin wäre beſtimmt in die Tiefe geweht worden, wenn ſie ſich nicht am Geländer angehalten hätte. Da lagen nun ihre weichen Kinderhände dicht neben den ungeſchlachten Fingern des zornigen Rieſen. Doch der hatte ein gutes Herz. Er war ſchon beſorgt geweſen, die Kleine verblaſen zu haben und war froh, ihre Hände zu ſpüren. Er nahm ſie zart in ſeine Bärentatzen und begann ſie zu ſtreicheln. Er hätte ſich gern entſchuldigt, aber es fiel ihm nichts Paſſendes ein, da ſagte er nur beruhigend: „Nun?"

Die Prinzeſſin aber war troſtlos und meinte ſie ſei tot und jammerte: „Huh!"

Der Rieſe verſuchte weiter zu ſchmeicheln: „Vogerl?"

Die Prinzeſſin fuhr auf: „Was?"

Der Rieſe freute ſich: „Sie lebt! Aber ſie verſteht mich nicht. Ich muß feiner mit ihr reden: „Vogerl, Vöglein, Paradiesvöglein. Wie heißt Du denn?"

Die Prinzeſſin antwortete wohlerzogen: „Ich heiße Maria Chriſtine, königliche Hoheit."

Der Rieſe erſtaunte: „Jeſus, Maria und Joſef! Wie kommſt denn Du daher?"

„Ja, haſt Du mich geſtern nicht fahren geſehn? In einem gläſernen Galawagen. Mit hellblauen Seidenkiſſen. Und acht Apfelſchimmeln voran."

„Weißt Du, da hab ich geſchlafen. Da war die Luft ganz ruhig."

„Und vorgeſtern?"

„Auch."

„Aber ich reiſe ſchon ſiebzehn Wochen."

„Da war ich noch nicht auf der Welt."

„Was?"

„Ja. Ich bin der Winterwind. Damals wars Herbſt. Aber ich bin gewachſen. Und ich hab ſchon eine laute Stimme."

„Du biſt ein Grobian. Du haſt eine Baßſtimme."

Der Wind ſchüttelte den Kopf: „Siebzehn Wochen fahrſt Du ſchon herum? Woher kommſt Du denn?"

„Aus Guliſtan."

„Den Namen hab ich nie gehört. — Hast Du auch den Meldezettel ausgefüllt? Das ist Vorschrift bei uns. — Aus Gulistan? Das muß weit sein."

„Sehr weit! Erst kommt die Simmeringer Heide und dann Ungarn und dann die Türkei und Arabien und Indien und Hinterindien und hinter Hinterindien . . . ."

Der Wind sagte nachdenklich: „Hör auf! Mich schwindelt. Hinter der Grenze? Dort hört die Welt auf. Hinter Brodersdorf?

Die Prinzessin bestätigte gewichtig: „Hinter der Grenze! Hinter Brodersdorf!"

Nun entstand eine Pause, bis sich der Wind ermannte und weiterfragte: „Ja, was willst Du hier?"

„Heiraten."

„Du willst heiraten? Aber wen?"

„Den Kaiser. Ihr habt doch einen jungen hübschen Kaiser."

Dem Wind wurde das Gespräch zu dumm und er begann unheilverkündend wieder Luft einzusaugen. „Na warte. Du wirst mich nicht mehr anlügen. Ich frage Dich noch einmal. Du willst hier heiraten?"

„Natürlich. Was denn sonst? Du mir nichts! Es ist doch die Wahrheit. Aber vor der Hochzeit soll ich noch meine Ausbildung bekommen. Ich muß noch lernen."

„Bei u n s willst Du was lernen?"

„Ja; kochen."

„Ach so. Mehlspeisen! Mehlspeisen!"

Der Winterwind war in träumerisches Sinnen versunken. Das benützte die Prinzessin, um zu echappieren. Sie war aber kaum in den Uferpark gekommen, als sie den Feind hinter sich hörte. Er war mit einem harten Sprung aus dem Wasser auf die Brücke getreten und jagte ihr nach. Sie lief voll Angst durch die leere Straße, an den finstern Mauern vorbei, und wäre gern in ein Mausloch geschlüpft. Sie jammerte: „Wenn ich nur in ein Haus hinein könnte. Ach, alle Türen sind zugesperrt. Sie schmiegte sich zitternd in die Nische eines verschlossenen Tors, sie sah einen Glockenzug an der Wand und riß daran mit aller Kraft. Selig vernahm sie wie das Läutwerk zu wimmern begann, doch immer näher klirrte vom Fluß die Verfolgung. Sie spürte schon nah den zornigen Atem des Jägers, da hörte sie endlich im Hause schlürfende Schritte, der Türflügel öffnete sich, sie sprang hinein und schlug ihn zu. Sie stand vor einem dicken Mann in Filzpantoffeln. Er hatte ein verschlafenes Gesicht mit grauen Bartstoppeln und hielt eine brennende Kerze. Sie fiel ihm um den Hals und rief: „Rette mich! Rette mich!" Er machte sich sanft von ihr los, streckte die offene Hand aus und sagte: „Euer Gnaden, das Sperrgeld!"

Die Prinzessin fragte: „Was?"

Der Hausmeister sagte: „Mein Sechserl!"

Die Prinzessin staunte ihn an: „Wie?"

Der Hausmeister erklärte: „Zwanzig Heller, wenn es Ihnen lieber ist."

Die Prinzessin glaubte zu verstehn. „Geld?"

Der Hausmeister grollte: „Was denn sonst?"

Die Prinzessin erschrak und wich zurück. „Ich habe kein Geld bei mir. Ich habs vergessen."

Der Hauswart machte drohend einen Schritt vor. „Ja, was glauben Sie eigentlich? Wer sind Sie denn?"

Die Prinzessin sagte zerknirscht: „Ich bin eine Fee."

Der Wächter der Ordnung stampfte mit den Füßen, verlor einen Schuh und fuhr wieder hinein. „Kenn ich nicht. Gibt es nicht. Kein Christenmensch! Keine Partei! Liederliche Person! Einschleicherin! Bei wem haben 's denn Ihren Unterstand?"

Die Prinzessin bekannte, mit den Zähnen klappernd: „Ich habe hier kein Quartier."

Der Hüter des Tores stemmte die Faust in die Hüfte. „Ja, was wollen Sie eigentlich?"

Die Prinzessin schluchzte. „Ich, ich . . ."

„Ja, Sie, Sie!"

„Ich will Wohnung suchen."

An die Türflügel donnerte der Wind mit seinen Fäusten. Die Uhr an dem nahen Kirchturm schlug feierlich und langsam zwölfmal; Metall an Metall. Herr Katzlgruber stand sprachlos. Dann brach er aus: „Wohnung suchen! Zwölf Uhr nachts! Jetzt schaun 's, daß Sie weiter kommen."

Er faßte die Klinke. Die Prinzessin ergriff seinen Arm und schrie: „Nein! Nein!" Draußen jubelte der Wind und wartete auf sein Opfer. Die Kerze flackerte. Maria Christine nahm allen Mut zusammen und blies in das Licht. Herr Katzlgruber stand im Finstern.

Er horchte auf die leichten Schritte, die sich entfernten und befühlte sich schlaftrunken. „Blaue Flecken! Blaue Flecken! Jetzt sollt ich ihr nachlaufen und sie an die Luft befördern. Ja, daß ich mir den Kopf zerstoß! Sie wird mir nicht auskommen. Ich bleib da, bis morgen früh." Er setzte sich behutsam auf die Steinfließen und schauderte. „Das ist kalt." Er fiel wieder zurück und gähnte. „Ich bin schläfrig. Ich hab einen schweren Schädel. So ein Weibsbild!" Er lachte und sagte hochdeutsch: „Eine Fee. Es ist gar nicht wahr. Es war ein Traum.

Die Prinzessin tastete sich durch den dunkeln Flur und die Stiege hinauf und weinte bitterlich. Sie hob den Fuß und senkte ihn vorsichtig nieder. Sie fand keinen Boden.

„Stufe, liebe Stufe, wo bist Du hingekommen? Da ist eine Grube."

Die Stufe sagte: „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Ich empfehle Ihnen übrigens, gnädiges Fräulein, das Bein etwas tiefer zu stellen. Da erreichen Sie mich. — Ich bin keine gewöhnliche Stufe, ich bin ein Treppenabsatz!"

Die Prinzessin klammerte sich an das Geländer, ließ es los, um die Tränen abzuwischen und fand es nicht wieder.

„Geländer, liebes Geländer, wo bist Du hingekommen?"

Eine hochmütige Stimme aus Gußeisen und schwarz lackiertem Holz gab Antwort: „Ich bin rechts abgebogen. Wenn Sie hinaufwollen, bitte ich, nur weiter abzubiegen und höher zu greifen. Dort g e zu den Dachkammern! — Ich bin das Geländer vom ersten Stock!"

Maria Christine machte ein paar Schritte auf ebenem Grund und stieß an eine hölzerne Wand. Eine Messingstimme fuhr sie an: „Können Sie nicht achtgeben, Sie Bauerntrampel!"

„Ich bitte vielmals um Verzeihung wegen meiner Ungeschicklichke t. Ach, könnten Sie mir nicht sagen, wer Sie sind."

Der Messing stellte sich vor: „Schnalle von Nummer drei."

„Bitte, Sie gehören sicher zu einer Tür, zu einer vornehmen Tür, ich fühle es an den Schnitzereien. Möchten Sie ihr nicht ausrichten, ich lasse sie bitten, mir aufzumachen."

Die Tür rief: „Hinauswerfen!"

„Verehrteste Tür, ich werde Sie nicht lang inkommodieren. Ich möchte mich nur ein wenig ausruhn. Ich bin so müd."

Die Tür sagte scharf: „Können Sie nicht lesen? Diese Tafel!"

„Ach, ich kenne das hiesige Alphabet noch nicht ganz und dann ist's zu finster."

Die Tür sagte verachtungsvoll: „Ich will Ihrer mangelnden Schulbildung zu Hilfe kommen. Auf der Tafel steht: Mitglied des Vereins gegen Verarmung und Bettelei."

„Hochwohlgeborene Tür, aber ich will gar nicht betteln."

Der Eingang zu Nummer drei schrie. „Stören Sie nicht! Belästigen Sie nicht! Entfernen Sie sich! — Ich bin die Wohnungstür von einem kaiserlichen Rat!"

Die Prinzessin erschrak und tappte in den zweiten Stock. Sie klopfte bescheiden an und bat: „Möchten Sie mich nicht gütigst hineinlassen."

Die Tür flötete: „Wie gern, liebes Kind, wie gern. Aber es geht nicht."

„Wohnt bei Ihnen auch ein kaiserlicher Rat?"

„Nein. Das ist eine Treppe tiefer. Bei mir wohnt eine Schneiderin."

„Nun sehn Sie, da können Sie mir doch aufmachen."

„Es ist unmöglich Meine Herrschaft hat Besuch."

„Das stört mich gar nicht. Ich will mich nur auf einen Diwan legen."

„Es ist unmöglich. Es schickt sich nicht. Es ist gegen den Anstand. Bei meiner Gnädigen ist ein Herr. Sie haben eine wichtige Unterredung miteinander. Gehen Sie höher, eine Treppe höher! Dort wird Platz sein."

Die Prinzessin bedankte sich und ging die Stufen hinauf. Sie beteuerte: „Nie mehr werd ich auf Aben-

teuer ausgehn. O wär ich in meinem weichen Bett. Was hab ich denn eigentlich wollen? Einen Menschen recht froh machen. Und alle sind zornig auf mich geworden. Sie werden von mir gar nichts wissen wollen. Ich muß garstig sein von den Tränen."

Maria Christine war bis zum obersten Stockwerk gelangt, wo es heller war; durch eine Dachluke floß milchweißes Licht herab. Sie ging zur Wasserleitung und drehte an dem Hahn und ließ die eisige Flüssigkeit um die Augen laufen. Als ihr Antlitz wieder klar war, stellte sie sich unter die gläserne Öffnung und ließ sich von den Strahlen berieseln. Sie hob das Gesicht empor zu der silbernen Scheibe, die ruhig schwamm in dem nachtblauen Himmel. Sie blickte in den weißen Glanz.

„Weißer Mond. Bist Du meine Heimat? Wie kam ich her auf die wirre Welt? Aus dem Schlosse bin ich entlaufen, voll Erwartung um Menschen zu suchen. Ach sie alle sind erdgeboren. Schwer sind die Hände, Lahm sind die Schultern. Ich habe keinen gefunden. Keinen Bruder, keinen Gefährten, keinen vom Himmel und von den Sternen. Spiegelnd Leuchten müßt ihm fließen von der Stirne, von dem Scheitel. Ich bin allein. Ich sehne mich zurück nach Dir. Weißer Mond."

Die Prinzessin stieg schlaftrunken mit schwankenden Schritten aus dem silbernen Teich auf den Steinen. Sie öffnete unbewußt eine Tür, die nur angelehnt war. Sie setzte sich in den Lehnstuhl im Vorraum. Sie blickte mit müden, verschleierten Augen in das Zimmer. Dort saß ein junger Mensch bei einem Tisch mit einer Lampe, die einen Lichtkreis auf ein Blatt Papier warf und schrieb:

„Ich muß an Dich denken, Freund auf dem Meer. Ich will Dir erzählen von der schönsten Stunde meines Lebens. Es war in dem Haus im Gebirge nach einem schmerzhaft verworrenen Tag. Aber schon waren die grellen Farben und Töne ins Dämmern verweht; ich war müd und beugte mich aus dem Fenster in die Nachtluft. Vor mir sah ich die schattenhaften Umrisse eines Quellbeckens, die Kühe trotteten herzu und tranken gierig, im Troge spiegelte schwach ihr buschiges Gesicht. Dann ging die Herde heim.

Es wurde dunkler und die Welt erfüllte die Nebelflut. Und ein Verlangen überkam mich sanft, unwiderstehlich. Und über eine Brüstung neigt ich mich in kühle Luft wie in ein anderes Dasein. Ich ward getragen und war eingehüllt in eine süße Sehnsucht nach dem Tode. Es war ganz still. Und nur das Wasser rauschte, im Mondlicht fließend, leise vor.

Mein lieber Freund, Du hast die Kinderfesseln abgestreift. Du bist mit festem Schritt in die Menge getreten. Hat es weh getan? Werd ich Dir nachfolgen? Mein Leben war nicht arm. Ich schwamm durch den Strom und lag auf der Wiese. Ich preßte das weinende Antlitz in Blüten. Die kühlten mich und ich sang mich in Schlummer. Mir ist wie zum Abschied nehmen zumut."

Er sprang auf.

„Werd ich immer in diesem Turmzimmer wohnen und ein Träumer sein? Werd ich ein Dichter werden und ein großes Werk schaffen? Da muß ich hinunterlaufen und darf mich nicht fürchten. Und muß alles ansehn und anpacken und hart sein. Nicht nur am Ufer liegen und hinüberblicken nach leuchtenden Küsten. Was kenn ich denn von der Welt als ein paar Inseln, als ein paar Mädchenküsse."

Er riß das Fenster auf.

„Oben wieder der Mond und bestrahlte treibende Wolken. Aber unten die Stadt! Ich habe Angst vor den schaurigen Gassen. Und doch dürstet mich nach Euch. Ach, niemand hat mich lieb. Ich muß hinab!"

Im Vorraum sah er die schlafende Gestalt.

„Wer bist Du?"

Sie schrak auf. „Ich bin eine Prinzessin."

„Und was willst Du?"

„Ich suche einen Menschen. Laß mich fort!"

Er hielt ihre Hände und schaute ihr in die Augen. „Bin ich nicht ein Mensch?"

„Ja, Du bist ein Mensch. Aber ich weiß nicht, ob Du der richtige bist."

„Woran willst Du ihn erkennen? Was für ein Zeichen muß er haben?"

„Mondglanz muß er im Haare haben. — Du! Beuge Dich!"

„Ich beuge mich."

„Du hast wirklich Mondglanz in Deinem Scheitel."

„Auch Dein Haar, Prinzessin, schimmert vom Mond."
„Was tust Du?"
„Ich knie vor Dir."
„Was wirst Du machen?"
„Leuchtende! Elfe! Ich will Dich nur ansehn."
„Du siehst mich gar nicht an. Was treibst Du auf einmal?"
„Ich küsse Deine Füße."
„Du darfst mich nicht küssen. Nicht so stürmisch, mich nicht so angreifen. Wenn Du wüßtest, was ich mitgemacht habe. Was wirst Du von mir denken, daß ich in der Nacht herumlaufe in fremden Häusern, daß ich Dich besuche?"
„Ich denke, daß Du mich beschenken willst."
„Ja, beschenken möcht ich Dich. Was soll ich tun?"
„Küsse mich wieder."
„Auf die Stirn?"
„Ja."
„Auf den Mund?"
„Ja."
„Hast Du schon eine geküßt vor mir?"
„Ja, Prinzessin."
„Ich habe es niemals getan. — Oder nur im Schlaf."
„Ich hab es leibhaftig getan. Aber immer warst Du's!"
„Wie kann das sein? Ich hab Dich noch nie gesehn. Oder doch? Im Traum?
„Wann?"
„Diese Nacht!"
„Ich hab Dich in jedem Mädchen gesehn und gesucht. In jeder Gebärde, in jedem Lächeln, in ihrem Schreiten, im Schwung ihres Kleids. Sie waren so anders wie Du, artig und steif. Sie wußten nicht, daß Süßigkeit in ihnen wohnt. Nur zweimal hab ich Dich gefunden. Auf der Wiese am See und im schwankenden Boot. Auf der Wiese über der Stadt. Und Du versprachst mir, vor mir zu tanzen. Hast es nicht getan. Tanze vor mir Prinzessin!"
Sie wiegte sich und sang: Mondstrahl auf der Wiese schwebt,
Schleier ist aus Mond gewebt . . .
Sie stürzte auf ihn zu:
„Sei wilder! Ich gehöre ganz Dir. Mein Körper und meine Seele. Jeder Atemzug. Nimm mich hin!"
Sie begann zu weinen.
„Was tu ich? Küsse mich nicht! Ich bin von Sinnen. Ich bin schlecht. — Verletz mich nicht!"
Er ließ sie los und sagte: „Du bist heilig."
Sie ging zur Tür: „Ich muß fortgehn."
Er gab ihr die Hand, mit abgewandtem Gesicht: „Leb wohl!"
Er horchte schmerzlich, wie sie die Stiege hinunterging. Er wollte aufschluchzen als er ihre Schritte nicht mehr vernahm. Da hörte er sie wieder, vorsichtig tastend auf dem Gang. Er hob das Gesicht ungläubig und voller Hoffnung.
Ihre kühlen Hände legten sich um seine Augen: „Du!"
„Liebste!"
„Ich kann ja nicht heraus. Er schläft vor dem Tor."
„Wer?"
„Der Hausmeister."
„Soll ich Dich begleiten? Er wird Dir kein Leid tun."
„Ja, geh mit mir. Aber ein wenig bleib ich noch da. Ich setze mich auf das Ruhebett. Und wir sind wie Geschwister."

Er staunte sie an: „Liebste, Du bist wie ein Reh. Hilflos in Deiner Müdigkeit, schmiegsam und rührend, schlank und rund, weinend und lächelnd, betaute Frucht. Ruhe Dich aus."

Sie machte angestrengt die Augen auf: „Denk nicht an mich. Schreibe an Deinem Brief. Oder Deinem Stück. Junger Dichter!"

Er lief zu ihr, kauerte sich nieder und legte seinen Kopf auf ihre Knie. „Streichle mich, Prinzessin. Fahre weiter durch meine Haare. Tröste mich. Wie soll ich ein Dichter sein. Wie soll ich Stücke schreiben. Ich werde ja immer nur dasselbe erzählen können: wie Du gekommen bist."

Sie sagte ernst: „Du wirst mit blutenden Händen ein Werk schaffen. Du wirst nicht immer ein Knabe sein. Du wirst glühn in der Umarmung von anderen Fraun. Gott wird Dir Schmerzen senden. Jetzt laß mich gehn!"

Er bat sie: „Bleib!"

Sie sagte: „Ich danke Dir, Liebster, daß Du mich geschont hast. Ich muß mich eilen. Es wird bald morgen sein."

Er führte sie über die finstere Stiege. „Halte Dich an mir. Nicht wahr, ich darf Dich begleiten?"

„Bis hinunter. Schau, er schläft, der dicke Mann. Nimm den Schlüssel und sperr auf. Nun laß mich allein. Auch der Wind ist eingeschlafen."

„Ich muß Dich weiter begleiten. Bis zu Deinem Schloß. Unheil könnte Dir zustoßen. Wo wohnst Du?"

„Nie darfst Du's wissen. — Es war schön. Grüß Dich Gott."

„Was soll ich tun allein?"

„Werde stark! Werde kühn! Arbeite! Das Werk wird wachsen."

„Was werd ich tun allein?"

„Arbeite! Sehne Dich!"

„Aber eine Hoffnung muß ich haben. Werd ich Dich nie mehr sehn?"

„Sei hart und gräme Dich nicht. Werde groß! Schau, die Morgenröte naht. Der Kirchturm funkelt."

„Wirst Du wiederkommen?"

Sie fiel ihm um den Hals und sagte: „Ich komme wieder."

## Zwei Gedichte

Von Gottfried Kölwel

### Erhebung des Dichters

Wenn du, o Herr, am Abend oft
mit ewigem Öl die Sternenampeln füllteſt
und im Silberschiff des Mondes durch die Himmel fuhrst,
geschah es, daß ich jäh im Kot zusammenbrach,
wo jeder Stein wie eine Lanze stach.

Und lange blutete der Riß:
Was bin ich, Herr, ach, gegen dich?
Ein Werkelmann, der Verse macht,
Geschichten knüpft in wirrer Nacht
und Menschlein steckt an seinen Bühnenspieß.

Bis ich erkannte, Herr: Ich bin doch riesengroß:
Wuchs ich nicht ewig schon in deinem Schoß? —
Ich bin ein Rad von deiner Welt;
der Wagen stürzt, wenn je das Rad zerspellt.
Weber bin ich, ewig schon an deinem Stuhl,
wenn je sich meine Masche löst, dein Garn zerreißt —

So schwang mein Flügel sich aus kleberigem Pfuhl:
Ich bin dein Leib, o Herr, und bin dein Geist.

### An die Trauer

Auf schwarzen Flüssen, im Nebelrauch,
in nackten Bäumen, im zitternden Strauch;
im Wirtshausgarten, verschneit und leer,
wankst du kalt zwischen Bänken umher.
Wie dein Gesicht im Moor hinfriert,
das sich im endlosen Schnee verliert.
Im schwarzen Vogel, der Hunger hat,
schattest du winters in unsere Stadt.
Wie flattert dein graues Haar im Wind,
wenn deine Hand den Abend spinnt!
Du stehst vermummt im schwarzen Haus,
auch die Lampe löscht dich nicht aus;
über ihr, unter ihr,
lebt noch deines Schattens Tier;
im Lehnstuhl eine welke Frau
fällt immer tiefer in das Grau;
ein Kind, das kaum den Atem barg,
füllt schon einen Sarg —

O Trauer, immer und überall,
für viele weher Aschenfall!
Doch mich bedrückt kein graues Weh? —
Du bist für mich der kalte Schnee,
aus dem die Quelle blitzend quillt —
(O Reh, das sein Verdürsten stillt!)
Du bist für mich der Regenfall,
der Felder füllt und süß das Tal!
Und bist du nicht der Schattenstrich,
der uns bewahrt vor Sonnenstich?
O Trauer, aus der die Liebe brennt,
wie wenig trauert, wer dich erkennt!

## Ich hole mir mein Führungszeugnis für den Dienst im besetzten Gebiet

Ein Tagebuchblatt aus dem Vorjahr, Robert Walser gewidmet

Von Hugo Marcus

Heute früh erst Billets für den Simmelvortrag (— und in drei Tagen werde ich in Warschau sein). Sie in der Tasche zum Kaufhaus. Begegne dort Simmel selbst, wie er sich einen Schirm kauft. Belausche den Vorgang mit höchstem Interesse hinter einem Berg von Hutkartons hervor, obwohl ich eigentlich nicht dürfte, bei der knappen Zeit, die mir bleibt. Ich ging, seinen Geist zu kaufen, während er an den Ungeist ein notwendiges Opfer brachte.

Nachher Polizeipräsidium Schöneberg. Die Stille in den Bureaus. Am Fenster der Strafkontrolle ziehen sie zwei Topfpflanzen. Strafkontrolle und Blattgewächse am Fenster! Freilich, etwas krank sahen sie aus in dem kahlen Raum.

Da das Amts-Landgericht Schöneberg dicht neben dem Polizeipräsidium ist, besuche ich es. Es ist ein alter Freund von mir. Es hat mir ja vor Jahren einen so großen Eindruck gemacht als das erste moderne Gerichtsgebäude, das ich sah. Ich finde, jeder große, öffentliche Bau wirkt alt: vor Größe alt. Ehrwürdigkeit der Größe wird zur Ehrwürdigkeit des Alters. Aber ich will nicht reflektieren. Ich will in Stichworten geben, was ich sah. Denn — war es Flucht vor der Wirklichkeit, die nach mir griff, — ich verwandelte mich für mein eigenes Gefühl in einen alten Maler, dessen ganze Leidenschaft es ist, sich in alte öffentliche Gebäude einzuleben, einzusaugen.

Unten das helle Treppenhaus. Hinein schluckt, wie ein offenes Maul, die schwarze Nacht der Pförtner-Loge. Der Alte drin sitzt bei einer elektrischen Flamme wie ein Geistlicher in einem niedrigen Kirchgewölbe. Ich steige empor, dorthin, wo der lange Gang an den vielen, geschlossenen Türen hingeht, während auf der anderen Seite die hellen Fenster feierlich Parade Gottes stellen. Sie lassen Licht und Gott in das Akten- und Regierungswesen hinein. Auf den Gängen und Treppen die Richter in ihren Talaren, die Kanzlisten mit den großen Aktenstößen, das sieht alles sehr wichtig und pflichteifrig aus. Türen gehen auf und zu und gewähren auf Augenblicke Einblicke in lichte Zimmer mit lauter, wie Meere weiten Tischebenen voll Papieren, die gleich weißen Segeln auf den glänzenden Flächen schwimmen. Wasserkaraffe und Glas erinnern an Wasser und Brot und Herbigkeit und Ernst und 1813 und Amt und Strafe. Seltsame Luft entströmt jenen Räumen.

Aber es gibt in jedem großen, öffentlichen Gebäude, das ist das Schöne, auch noch andere, weiter ab und höher gelegene Teile — da ist man ganz allein im Gang, allein mit den hundert verschlossenen Türen, und nur von fern dröhnen noch die Schritte und das Öffnen und Schließen der Pforten unten. Man hat das Leben hinter sich gelassen. Daß man es noch so von ferne hört, macht das Alleinsein noch selbsteinsamer. Aber plötzlich kommt das Gefühl: du bist garnicht allein. Irgend einer, ein ganz Großer, sieht dich an, gerade dich. Er kommt auf dich zu, verschwindet, kommt wieder, da ist er: der großmächtige Turm: steht mitten im Fenster, würdig wie eine Obrigkeit, er sieht zu dir herein, blinzelt und ist doch wieder obrigkeitsgewaltig. Mit jedem deiner Schritte kommt er dir näher und schwindet hinter deinem Rücken. Ihr geht aneinander vorbei und begegnet euch jedesmal in der Mitte des Ganges. Gefühl: der liebe Gott sieht zum Fenster herein, und wo du auch bist, er sieht dich. Turm als Stellvertreter Gottes.

Ich steige die Treppe noch weiter hinauf bis zum obersten Gang. Dort sind die Fenster nur noch runde Ochsenaugen hoch an der Wand. Aber es zieht mich zu ihnen. Denn hinterm Gitter ihrer Scheiben liegt die Weite der Dächer und Türme und des geliebten Landes. Hinterm Gitter — die Weite! Sehnsucht des weiten Landes hinterm Gitter. Ohne das Gitter wäre mir nicht das Land so weit, so sehnsuchtsweit. Weite und Gitter klingen in mir zu einer seltsamen Rührung zusammen. Wer ist der Gefangene, ich oder die Landschaft? Jedenfalls ist zwischen uns dieses Trennende, das Gitter. Und ich koste seine durchsichtige Unweigerlichkeit aus; sie ist ein Lebenssymbol.

In der Ferne aber, am Horizont, da erkenne ich die Türme der Apostel-Pauluskirche wie ein mystisches Mittelalter. Rechts weiter bilden die roten Mauern der Hauptschule im Meer der Dächer eine Insel von Kasernenluft und Gefängnis. Damals, als sie entstand, in den siebenziger Jahren, baute man Schulen für den Geist nach dem Muster von Kasernen. Links verblaut eisernes Stabwerk der Gasanstalt: noch von niemand außer mir erkannte Gegenwartsgotik. In seeliger Kletter-Heutigkeit verketten sich zarte Himmelsleitern, neuromantische. Schwarze Katakomben einer alten Fabrik unterscheide ich in einiger Nähe. Einen Wandel der Zeitgesinnung verrät der Schmuckplatz zu meinen Füßen im Abgrund. Er möchte Heimatkunst geben und Heimlichkeiten und Intimität. „Hinter der Mauer" denkt man. In weitester Ferne aber geht ein unbestimmtes Glitzern und Leuchten — abgeblendet durch den grauen Tag. Das ist die Winterwelt. Wie eine Krone leuchtet und zackt sie am Rande der Stadt, während eine Lokomotive die Perlenkette eines Eisenbahnzuges hinaus und geradeswegs in den Himmel fährt. Der Rauch der Lokomotive gischtet unter ihr aus ihren Röhren hervor, so daß sie, wie eine Heilige, hinfährt auf ihren eigenen Wolken. Der Lokomotive Himmelfahrt. Der Dunst der Ferne wird zur Märchenwand, unserem Auge geschlossen, der Bewegung offen. Da hinein fährt und verschwindet der Zug. Verbleichende Eisenbahndämme und -Zeichen blicken ihm nach und weisen sehnsüchtig in die Verklärung zukünftiger und gewesener Tage.

Von vielen Stimmungswelten werde ich bewegt, während ich das Mittelalter der Kirche, die Kasernenluft der Schule, die graue Rußinsel der Fabriken, das Glitzern der Weiten und Fernen vor meinen Augen habe. Wie eine lebendige Geschichte meines Lebens liegt das alles da. Denn in allen diesen Welten bin ich einmal zu Hause gewesen, verzaubert, eingesponnen in ihre Süße oder in ihrem Zwang; war ich doch Schüler und Lehrling, Soldat und Student, Beter und Bettler, Wandervogel und Lastenträger. Und in allen Jahrhunderten, die jene Welten voneinander trennen, bin ich gewesen. Denn das Jahrhundert der Schüler und Kleriker liegt weit ab vom Zeitalter der Soldaten und von dem der Arbeiter; und die frommen Romantiken liegen in einer anderen Zeit wie die weltfreudig fernezueilenden. Hier aber, von meinem Weitblick herab, sieht man sie alle dicht beieinander und darf Zeit körperlich greifbar mit den Augen des Raumes schauen. Aus meiner Höhe sehe ich den Raum aufgeschlagen zum Buche der Zeit; und aus so großer Höhe werden alle diese Welten, einander im Sinne so feindlich, zusammengehalten zu einem einzigen großen Gottesblick, unter einer einzigen großen, silbernen Sonne, in einem einzigen blauen Duft. So daß selbst noch die verhaßtesten Wände der Schule, die schwarzen Riesensärge der Fabriken wie Hoffnungen dastehen, oder doch wie Särge von Hoffnungen. Denn für mich sind sie Erinnerungen, und den Hoffnungen sehen die Erinnerungen, den Erinnerungen die Hoffnungen so täuschend ähnlich.

Ach Fernblick: machst jede Sache zu einem Traum ihrer selbst, zu etwas, wonach man sich sehnen kann. Und ich stehe am Gitter des Fensters, und hinter dem Gitter ist die Ferne, welche alle Dinge wie zu bloßen Gedanken eben dieser Dinge verblaßt und verklärt, wie zu Ideen, Hoffnungen, Sehnsüchten nach d e n Realitäten, welche sie selbst sind. Eine jede Ferne spricht die Worte der Jugend: es gibt noch Hoffnung. Jede Ferne überzeugt dich davon, daß es noch Hoffnungen gibt, denn sie stellt ja alles vor dich hin als wäre es Zukunft und Ziel deines Weges und mit der sehnsüchtigen Blässe, in der Dir Deine Hoffnungen erscheinen. Wie Deine Hoffnungen aber körperhaft aus Dir herausgestellt, in den weiten Raum der Welt, so winken Dir nun, mit den Augen zu schauen, die fremdesten Dinge zu: Dächer, Wohnungen der Menschen, Kirchen, Schulen, Fabriken. Selbst das Feindlichste wird zu Hoffnung aus der Ferne.

Bitte zu Gott, den es nicht gibt: Laß mich noch eine Weile nur dazu leben, Dir nachzugehen, Dich anzuschauen als Giebel eines Eckhauses im blauen Himmel, als Schnee überm Rasenplatz. Ach ich weiß es ja, auch die Litfaßsäule bist Du, die zugleich „Faust" und „Fischverkauf" und den „Soldat der Marie" und „Magistratsverfügung über die Kartoffelpreise" in die Straße hinausruft und des ganzen bunten Lebens All-Einheit verkündet in Deinem Namen. Gib, daß ich, statt zu grübeln, nur noch lebe in den Ahnungen und Stimmungen, welche in Deinen Städten und Straßen sind, über Deinen Verschneitheiten und durchsonnten Plätzen. Laß, o laß mich ein Ohr behalten, für das „Morgens um zehn", wenn die Milchwagen auf leisen Sohlen kommen und die Dienstmädchen aus den vornehmen stillen Häusern des Westens. Ein Ohr auch für das „Winternachmittags um zwei", das bei frühem Weltuntergang in Wolken ertrinkt. O, wie gerne denke ich an das „Um vier Uhr gegen Abend", wenn Konservatoristinnen durch die Lichter, die eben entfachten, zur Musikstunde schreiten; sie halten die großen Notenbände wie Bücher des Lebens im Arm und wachsen an ihnen zu raffaelitischen Engelsgestalten empor, zu lebendigen.

## Neben dem System

Von Kurt Hiller

Man hat gesagt, es komme nicht darauf an, die Welt zu ändern, sondern darauf, die Menschen zu bessern. Törichter Gegensatz! Ohne gebesserte Menschen werden wir die Welt nicht ändern können, und ohne geänderte Welt wird es schwer gelingen, die Menschen besser zu machen. Fangen wir also an beiden Enden zugleich an!

---

Wir sind das Produkt unserer Umgebung? Schön. Aber unsere Umgebung, wessen Produkt ist sie?

---

„Aus der Geschichte lernen." Lernen können wir aus der Geschichte nur eines: Sie wurde von Leuten gemacht, die sich um die Geschichte nicht kümmerten.

---

Ein Kleiner warf einem Großen vor, der wolle bloß „eine Rolle spielen". Jeder will eine Rolle spielen; fragt sich nur, welche!

---

Es kommt heut auf Zusammenschluß aller Geistiggerichteten an, auf Festlegung einer gemeinsamen Marschroute. Da zeigt sich nun, daß manches Genie in Deutschland nicht besser ist als der verworfenste Kriegsverdiener. Dieser hat einzig Sinn für seinen privaten Geldbeutel, jenes: Sinn nur für seinen privaten Tagtraum. Aber materieller Egoismus hemmt den Gang der Wirtschaft lange nicht so, wie ideeller Egoismus („Solipsismus") den Lauf des Geistes.

---

Nieder der Zwang! Hoch die Freiheit! — Nieder die Freiheit! Hoch die Zucht!

---

Nieder die Privilegien! Hoch die Gleichheit! — Nieder die Gleichheit! Hoch der Rang!

---

Wir sind nicht gegen den Staat, wie die Anarchisten; wir sind gegen den schlechten Staat. (Freilich sind wir das auf andere Art als jene Politiker, die ihn, indem sie ihn beschwatzkämpfen, nur stützen.) So sind wir auch nicht gegen Autoritäten; wohl gegen falsche Autoritäten. Was heute mit dem Anspruch auf Autorität auftritt, wirkt ja zumeist bloß autoritativ, weil es Furcht einjagt. Vor Menschenfurcht aber sollte eine Nation gefeit sein, die das Trommelfeuer ertragen hat.

---

Pazifikation der Menschheit durch Imperium eines Volkes — wunderschöne Phantasie! Aber solange sich die Völker um die Ehre dieser Aufgabe streiten, bleibt der Imperialismus jedes Volks die Bedrohung des Friedens der anderen. Folglich ist der Imperialismus der Feind der Menschen, die leben wollen. Folglich ist der Imperialismus der Feind der Menschen.

---

Das Leben, mag es immerhin der Güter höchstes nicht sein, ist doch die Voraussetzung aller Güter, auch der höchsten.

---

Der Krieg ein „metaphysisches Ereignis"? Vielleicht. Aber die Kriegs-Metaphysik ist bestimmt keines!

---

Mißtraut allen denen, die erst der Krieg darauf gebracht hat, gegen den Krieg zu sein.

## Der Dramatiker Wedekind

Von Rudolf Kayser

Frank Wedekinds Kampf gegen die Zeit ging weder um Erfolge noch Reformen. Er war ja die Rebellion äußerster Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit gegen Traditionalismus und Betrieb, deren Ungeistigkeit die fadenscheinige Ideologie des bürgerlichen Kapitalismus nicht gut verdecken konnte. Die Kunst der Zeitgenossen stand dieser Gesinnung wohl fremd, nicht aber kämpferisch gegenüber. Sie glaubte ihr Reich von einer anderen Welt, der Wirtschaft und Lüge nichts anhaben können. So ward sie: esoterische Angelegenheit einiger edler Einsamer; die feine Technik privaten Erlebens; Programme und Ismen.

Seit Schiller und vielleicht noch Büchner ist Wedekind der erste Deutsche, der den Kriegspfad betritt, nicht um „neue Wege zum Drama" zu gehen, sondern um Ungeist und Unfreiheit anzugreifen. Ihn treibt es nicht, die Problematik von Kunst-Ideen oder Charakteren zu beschreiben, sondern die öffentliche Problematik zu erkennen und zu bedrohen. Nicht die Sorgen der „Gestaltung" und der „Natur" bedrücken ihn, sondern einmalig und Gewitter strömt er in jene armselige Welt bürgerlicher Konventionen, die ihn verflucht, da sie zu schwach ist, ihn zu ertragen. Seine Glut verbrennt sowohl die Abseitigkeit schmalbrüstiger Ästhetenseelen als die maßlose Lüge des öffentlichen Lebens. Er macht sich frei von sämtlichen Feigenblättern; er will die Kunst als Mittel der Erlösung, als Propagierung eines Ethos, als Weg zu einer neuen Welt.

So ward Wedekind der herzhafteste Gegner des l'art pour l'art. Sein Drama ist ja durchaus zweckhaft: denn es ist (moralischer) Kampf: zwischen einer körper-geistigen Lebensanschauung und der Welt der Konventionen und des Gleichmuts. Jedes seiner Werke ist eine neue und aktuelle Situation dieses Kampfes, ein Sinn-Bild der augenblicklichen Lage gegenüber der widerstrebenden Welt. Sie sind frei von der Zufälligkeit des Erlebens und des Stoffes, die einer rein ästhetischen Einstellung aber das Objekt bedeuten. Die ethische Leidenschaft Wedekinds schließt seine Wahlverwandtschaft zu Ereignissen und Problemen aus, die nur durch Gestus und Rhythmus bestimmt sind. Er hat nicht die Kühlheit oder Keuschheit der Welt-Darstellung; ihn treibt die größere Schmerzlichkeit der Welt-Wollung, der maßlosen Spannungen zwischen Ich, Du und Idee.

Diese Spannungen bedeuten für ihn das Leben. Es besteht weder in den dumpfen und engen Zufällen des Alltags noch in der fernen Erhabenheit metaphysischer oder ästhetischer Gesetzlichkeit. Deswegen kann für Wedekind Dichtung auch nicht gleich Kunst-Schaffen sein: im Sinne eines bewußten Formwillens. Sie ist ihm vielmehr das nächstliegende Mittel, seine durch ein Ethos befohlenen Zusammenstöße mit der Erde zu vollziehen. Er ward Dichter nicht aus Form-, doch aus Kampfwillen.

Daher sind seine Dramen verschiedene (keineswegs aber zufällige) Vermummungen der ewigen Katastrophe zwischen Ethos und Bürgerlichkeit, deren Brände zurückstürzen in das Ich. Alle Allegorie liegt meilenfern; es ertönt die Sachlichkeit der Forderung und des Kampfes; die Ereignisse müssen daher singulär-eindringlich oder symbolisch-notwendig sein: körperlicher Fall oder abstraktes Gesetz.

Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich das Drama Wedekinds. Es ist ihm weder durch Einzel-Analyse noch durch Psychologie beizukommen. Werk und Dichter sind eine starke moralische Totalität. Kein schieferes Urteil über Wedekind als das eines romantischen Abenteurers und Spielers. Im Gegenteil: es kommt ihm so sehr auf bestimmte und sachliche Forderungen an, daß er fast zum Doktrinär erstarrt. In den verschiedensten Bezirken, zumeist aber an den Rändern des Daseins, sucht er seine Doktrinen zur Geltung zu bringen: in den Abgründen der Sinnlichkeit; im Leben des Ideologen und des Hochstaplers; in Religion und Mythos. Mit Alwa Schön kann Wedekind bekennen: „Ich habe nichts Menschliches unversucht gelassen."

Die Doktrinen aber werden getragen von einer Leidenschaft untermenschlicher Intensität. Die ganze seelische Physiologie tritt in Aktion. Alle Hebel und Schleusen des Gefühls werden geöffnet. Die Glut des trotzenden Körpers läßt oft das Ziel vergessen; die Legende öffnet sich vulkanisch. Wedekinds Vitalität ist das Ungeheuerlichste, was seit Shakespeare über die Bühne ging. Die Dialog-Sprache kann sie kaum fassen. Doch die menschlichen Situationen erstehen in mythischer Gewalt, rasenden Untergängen, maßlosen Totentänzen . . .

Und doch herrscht Ethos, ja Religiosität. Das ist das Neue der Wedekindschen Dramatik: daß sie radikal ist als Gefühl u n d als Forderung. Die Leidenschaft wächst mit der Verbissenheit der Forderungen. Sie geht hervor aus dem Denken: der Antinomie zwischen Idee und Wirklichkeit, um stärkster Leidens-Affekt zu werden. Deshalb ist Wedekind der einzige Pathetiker in der neueren Dramatik. Denn was ist Pathos anderes als jene offene Erregtheit, die Leiden ward, da sachliche Erkenntnis ihr nicht mehr zu helfen vermag?

Die Form des Wedekindschen Pathos ist Körperlichkeit: zwischen Geschlechtsleben und Märtyrertum. Es ist das Pathos des Moralisten und des Paria, des Abenteurers und des Mob. Die Polarität zwischen Forderung und Gesellschaft wird, da scheinbar unnachgiebig und hoffnungslos, das zerrüttende Schicksal dessen, der sie erlebt; er selbst: Opfer, Hunger und Haß. So ward Wedekind das Raubtier, das er in vielen seiner Gestalten ist: Keith, Veit Kunz, Simson; so zum tragischen Helden: Hetmann, König Nikolo, Buridan; so zur Verzweiflung einer geopferten Masse: die schmerzlichen Knaben in „Frühlings Erwachen", der in den Schmutz gestoßene Menschenhaufen in der „Büchse der Pandora".

Das Kunstmittel dieses Pathos kann nur das Drama sein. Nur in ihm kann das Gefühl zu solcher Macht sich steigern, daß es vom Dichter sich löst und selbstherrlich wird, eine Urgewalt, die die Menschen rings peitscht. Diese Macht ist am stärksten wohl in Wedekinds erotischen Tragödien; sie ist Lulu, das allein durch ihre Geschlechtlichkeit determinierte Wesen, das Triebtier. Sie ist aber auch Selbstzerstörung, Groteske, das höhnische „So ist das Leben". Wedekind ist Schicksalsdramatiker: nicht im Sinne des entgleisten Romantikers Z. Werner, sondern der Determination seiner Menschen durch Triebe und Gefühle. Nur deren Entfaltung ist die „Handlung" der Stücke. Es fehlt jede Anekdote, jede „Schönheit", jedes Milieu. Das Wedekindsche Drama vollzieht sich allein zwischen Ethos und Pathos auf der einen, der menschlichen Gesellschaft auf der anderen Seite. Es ist die Tragödie, wie Gorgias sie verstand: die Katastrophe der (moralischen) Täuschungen. Deswegen verzichtet Wedekind lachend auf Psychologie; es sei denn, er verfolge polemische Absichten. Seine Menschen sind Marionetten: Individuationen des einheitlichen Gefühls ihres Dichters. Sie leben als Ausdruck dieses Gefühls: als Ver-Körperung, Forderung und Schicksal.

Die Stärke des Gefühls scheint durch die Enge der Idee, der es entstammt und in die es mündet, nicht zu leiden, sondern sogar zu wachsen. Denn darüber darf man sich nicht täuschen: daß die Moral, die Wedekind predigt, recht dürftig, ja bürgerlich ist. In der „Zensur" ist sie am deutlichsten formuliert: „Ich sehe seit Jahren nicht ein, warum die Verehrung, die wir für die ewigen Weltgesetze hegen, und die Verehrung, die wir schönen Farben, schönen Körpern, der ganzen Schöpfungskraft entgegenbringen, warum sich diese Gefühle ewig in den Haaren liegen sollen . . . . Die Freude am Geist, die Ehrerbietung vor der Erscheinungswelt, das sind die beiden Elemente, die ich, bevor ich sterbe, noch miteinander aussöhnen möchte."

Dieses Hellenentum ist weder neu noch tief. Der St. Simonismus vertrat es als Lehre von der „Rehabilitation des Fleisches." Doch für Wedekind symbolisiert sich in ihm so viel: Geist und Sinnlichkeit sind ja ihm die Pole der Welt; ihr Dualismus scheint die Quelle alles Unglücks, ihre Synthese die Ver-

wirklichung Gottes. Es handelt sich um eine Moral, die nicht auf sachliche Bedingungen hin geprüft werden will; als Philosophie ist sie armselig.

Es kommt aber auf die Wirkung an, die sie auf Wede kind selbst ausübte: daß sie ihn zum Dichter machte. Sachlich ist sie gewiß nur „richtig". Wedekind aber ist sie Religion. Er sucht die Gottheit und nicht die Kunst, die nur ihre Dienerin ist. Buridan: „Ich habe mein halbes Leben lang ohne Kunst gelebt. Ohne Religion könnte ich nicht eine Minute leben." An dieser Moral entzündet sich sein Gefühl, die Infernalien und Höllenstürze, die Unersättlichkeit des Lebens und der Verdammnis.

Noch eine andere Wirkung hat Wedekinds Gläubigkeit: seine dramatische Methode. Sie stellt in der deutschen Literatur etwas Einzigartiges dar. Sie ist ja nicht das bunte Gegeneinander von Charakteren und Ereignissen. Die Figuren sind parallel, Erscheinungen einer Idee, Opfer des gleichen Schicksals. Es kommt nicht auf das Gegenüber ihres Lebens, sondern auf die Zusammenhänge ihres Wollens an. Deswegen kann auch die Sprache so völlig neutral sein, mit dem Ziel letzter Sachlichkeit. Sie ist Dialektik und äußerlich kühl. Das Ja und das Nein sehen sich fest ins Auge. Desto furchtbarer aber wirken die Schicksale, die sich in solchen Worten vollziehen: die Superlative der Abenteuer und des Grauens in kurz zupackenden Sätzen; die Beschwörungen der Hölle in advokatorischer Kühle.

So ward Wedekind der Schöpfer eines neuen Dramenstils.

## Wie Wedekind Schauspieler wurde

Von Carl Heine

Erst einundzwanzig Jahre sind es her, daß Wedekind zum ersten Mal die Bühne betrat, und schon sind die Daten, die äußeren Umstände und inneren Antriebe in legendaren Nebel gehüllt.

Im Winter 1896 lernte ich den Dichter in Berlin kennen. Er gab sich damals in der Art eines wohlerzogenen Assessors und bat sich die Erlaubnis aus, mir ein Stück von sich überreichen zu dürfen.

Bald darauf traf das angekündigte Drama ein, es war der Erdgeist. Das Theater, das ich damals leitete galt als eine Hochburg des Naturalismus, weil es sich für Hauptmann, Ibsen und die auf den Werismus Eingeschworenen einsetzte. Es war auch schon an Außerordentliches gewöhnt, denn auf dieser Bühne hatten Schnitzler, Dehmel, Flaischlen, der damals noch wegesuchende Beyerlein und Maeterlink die Feuertaufe erhalten. Und wenn Maeterlink und der spätere Ibsen schon aus dem Naturalismus hinaus wiesen, so waren Darsteller und Publikum doch an einem Stil geschult, den Wedekind über den Haufen rennen wollte. Der Erdgeist war Neuland zu dem die Wege erst gebahnt werden mußten.

Um das Publikum in die Welt- und Kunstanschauung des Dichters möglichst schnell einzuführen, wollte ich von Wedekind einen Prolog zum Erdgeist haben. Er willigte ein. In einem Kaffeehaus schrieb er ihn eines Nachts auf die Rückseite von drei aneinandergeklebten Theaterzetteln vom Biberpelz, den ich gerade zur erfolgreichen Aufführung gebracht hatte. Man kennt diesen Prolog jetzt und ist der Meinung, daß er gleichzeitig mit dem Erdgeist geschrieben wurde. Ich bewog nun, in der Überzeugung, daß keiner meiner Darsteller den Sinn dieses literaturrevolutionären Manifests auch nur annähernd genügend zum Ausdruck bringen würde, den Dichter, seinen Fehderuf selbst zum Vortrag zu bringen, und er versprach es zu tun.

War mit dem Prolog die gefürchtete literarische Klippe zu umschiffen versucht, so drohte noch die gefährlichere, die darstellerische. Wedekind war damals noch nicht fähig, in Worte zu kleiden, was er von den Darstellern verlangte; seine Anweisungen gipfelten eigentlich immer in der Bitte an die Darsteller: tun Sie garnichts. Ja wenn alle Schauspieler Wedekinds gewesen wären, d. h. Menschen von so zwingender Persönlichkeit, daß sie aus sich selbst heraus wirkten! Denn schließlich ist Schauspielkunst vielleicht nichts anderes, als künstlerisch künstlich Persönlichkeitswerte zu erheucheln. Da nun Wedekind also nicht lehren konnte, setzte ich meine Hoffnung auf die Tat; Wedekind sollte der Schrittmacher werden, der sicher führte und die Mitspieler zwang, dem atemlosen Rhythmus seines Dramas zu folgen. Nach kurzen

Unterhandlungen erklärte sich der Dichter bereit, die Rolle des Doktor Schön zu spielen. Darstellerische Kultur war damals noch Wedekind völlig versagt und sie blieb es ihm auch bis zu einem gewissen Grade, als er später sich schauspielerisch hatte ausbilden lassen. Aber einen Vorteil hatte er in jenem Frühjahr 1897, er stand dem Entstehen seines Erdgeistes näher, als später in den Jahren seines professionellen Schauspielertums. Der Erdgeist entstand in Paris unter dem Eindruck einer machtvollen Umgebung, deren Mittelpunkt der reinste Typus eines Restaquero bildete. Zu Ehren von dessen Lieblingsodaliske hatte Wedekind seinen Erdgeist geschrieben. Die Modelle für die Lulu und für Doktor Schön standen ihm damals noch lebhaft vor Augen und er versuchte als Schauspieler noch einmal das Modell nachzuschaffen, das ihm beim Doktor Schön vorgeschwebt hatte. Das leise Hinken, das er vom Modell in die Darstellung des Doktor Schön übernahm, gab seiner Körperhaltung eine gewisse Richtung, eine bestimmte Farbe, und die schauspielerische Hilflosigkeit schien sich in eine tief ergreifende seelische umzuwandeln, die besonders im letzten Akt, der am meisten darstellerisches Geschick verlangt, am bedeutungsvollsten zur Anschauung kam. Überdies hatte die Natur ihm ein beredtes Ausdrucksmittel durch seine Augen verliehen, deren melancholischer Blick eines verwundeten Seelöwens unmittelbar zu Herzen geht.

Vor allem aber lag damals wie später Wedekinds Bannkraft auf der Bühne im Dialog. Ein wenig nüancenlos floß seine Rede aus einem mit Grauen gefüllten Herzen, sie bebte vor Furcht unter die Räder eines erbarmungslosen Lebens zu kommen, das nur bestehen kann, wer fortwährend im Kampf um die Macht Sieger bleibt; ein Straucheln in dieser Jagd nach dem Ziel, und der Held liegt am Boden, unbeweint, unbeachtet, unverstanden und die Meute rast über ihn hinweg dem Erfolg zu. So jagte Wedekind durch das Stück bis der heimtückische Revolverschuß einen Erschöpften völlig auslöschte.

Der Versuch, Wedekind zum Interpreten seines Dramas zu machen, war geglückt. Publikum und Presse standen völlig im Banne dieser Persönlichkeit, der Schauspieler hatte auch dem Dichter den Sieg erfochten. Die Presse hatte eine Notiz gebracht, daß Wedekind bisher französischer Schauspieler gewesen sei. Dieses Gerücht bereitete von vorn herein dem Spiel Wedekinds eine günstige Aufnahme, es verdeckte manches Befremdliche, das nun als Gewohnheit der französischen Bühne mit Kennermiene und Hochachtung gewertet wurde.

Das Pathetische, das in Wedekinds Dramatik eine jüngere Generation an Schiller gemahnte, ist auch dem Schauspieler zu gute gekommen, der daneben, durch gegensätzliches Fallenlassen den Pointen einen Nachdruck verlieh, den die beste Schauspielkunst oft vergebens anstrebt. Wedekinds Rede gemahnt zuweilen an die Art mit der ein Politiker vor großen Versammlungen spricht. Und hatte Wedekind mit Schiller das moralische Pathos gemein, so war auch er, wie dieser, in seiner tiefsten Grundlage Politiker; so ist es wohl kein Zufall, sondern eine innere Notwendigkeit, die Wedekind dazu trieb, einen Bismarck zu schreiben.

Jahrelang hat Wedekind mir die Ehre erwiesen, an meinen Theaterunternehmungen teil zu nehmen, als Dramaturg verblüffte er die Menschen auf meinen Gastspielreisen durch sein zurückhaltendes Benehmen und man war erstaunt, daß dieser bescheidene Mann, der nur für das Theater, dem er angehörte zu sprechen schien, der berüchtigte Frank Wedekind gewesen sei. Als Darsteller wurde er eine Stütze meines Ensembles, in Episoden, die er mit voller Hingabe spielte. Ob das nun in einem Ibsenschen Stück, oder etwa in Halbes Eisgang war, immer belebte er auch die kleinste Rolle durch seine Persönlichkeit.

Gerade die Episode kam seinem schauspielerischen Können entgegen. Wie die Figuren seiner Dramen als fertig gewappnete Athenes seinem Hirn entsprangen, so standen auch seine schauspielerischen Gebilde von Anfang an in voller Rüstung da, der im Laufe der dramatischen Entwicklung wenig hinzugefügt werden konnte. Von bogenreichen Rollen lagen ihm deshalb die am besten, die sich von Anfang bis Ende gleich bleiben. Seine vollendetste Rolle war vielleicht der Kammersänger Gerardo, gerade deshalb, weil sie in Charakter und Gehaben sich ohne Weiterentwicklung gleich bleibt. Auf Kainz hatte Wedekinds Darstellung des Kammersängers einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er sich weigerte, diese Rolle ihm nachzuspielen.

Als Wedekind bei mir tätig war, nannte er sich auf dem Theaterzettel Kammerer. Das war der Name seines Großvaters. Der hatte die Phosphorzündhölzer erfunden und sie durch eine eigene Fabrik eingeführt.

Aber nicht dadurch allein war Wedekind ein Promethide.

## Von Wedekind zum jungen Deutschland

Ein psychologischer Schattenriß von Margarete Freund

Das gemeinsam Bindende von Wedekind und den Dichtern des „jungen Deutschland", das durchaus symptomatisch für unsere Zeit erscheint, ist der unbedingte Mut und Wille zur Wahrheit; die Erkenntnis, daß wir uns wieder weniger unserer Instinkte schämen sollen und deshalb zuerst einmal den Mut haben müssen, sie uns zur Klärung einzugestehen. Das hat Wedekind getan, als er in bisher nicht gebräuchlicher Offenheit das erotische Problem in all seiner Ungelöstheit bloßlegte. Diesen Willen beweist das junge Deutschland, indem es sich psychologisch an die Probleme hinanfühlt, deren tiefste Wesenheit die Entwicklung unserer äußerlich und innerlich aufgerissenen Zeitepoche gerade zu offenbaren scheint.

Der Ursprung beider Richtungen ist wohl im Konflikt der modernen Kultur zu suchen. Georg Simmel offenbart diesen Konflikt sehr treffend in dem Erkennen, daß der Kulturprozeß darin bestehe, daß sich die Formen des Lebens immer wieder von neuem durch andere auslösen und ersetzen. Das erzeuge aber die Tragik, daß diese Formen, die doch erst durch das Leben selbst geschaffen sind, den dynamischen Fluß des Lebens nicht einhalten können, weil die formale Gesetzmäßigkeit starr ist, der Fluß des Lebens aber weiter geht, und damit die starre, leblose Form bekämpft. Deshalb heiße der Kampf jetzt nicht mehr Form gegen Form, sondern Leben gegen Form. Das Leben will sich unmittelbar aussprechen; dazu muß es aber die Form sprengen, jede Form, und sich hüllenlos zeigen.

Das Werk Wedekinds ist durchaus ein Prototyp dieses Konfliktes. Der Lebenstrieb ist darin so stark betont, daß er sich nicht mehr in die vorhandenen Formen zwängen läßt. Denn keine Form kann dem inneren Drängen und Wühlen dieses letzten Wahrheitssuchens mehr genügen. So sprengt das Leben in seinem Urtrieb die Form, und damit die Norm des bisher Dagewesenen; zerreißt aber gleichzeitig den Schleier der Maja, der das Geheimnisvolle mit dem Unerlaubten zu identifizieren scheint. Denn die Bewußtheit hat es an sich, durch das Aufdecken des bisher noch nicht Gewerteten, zumal wenn es im Erotischen liegt, die Abgestimmtheit und damit die Stimmung zu gefährden. Erst durch dieses Aufdecken und Werten der Urgewalten aber, denen das Allzumenschliche tributpflichtig ist, konnte der Untergrund geschaffen werden, nun auch dem seelischen Erleben in seinen letzten Gründen nachzugehen; dem rein seelischen Moment mit dem naturgemäß idealistischen Einschlag, dem sich die neuere Dramatik zuwendet. Aber in diesem Nachspüren und Aufdecken der logischen oder organischen Aufwicklung der menschlichen Psyche, ist die große Bewußtheit Wedekinds nicht zu entbehren.

In seiner Theodizee „Die Zensur" ist es Wedekind wunderbar gelungen den inneren Zwiespalt, der zugleich den Kampf des Lebens gegen die Form bedeutet, der der Künstler doch auf ewig hörig ist, greifbar und glaubhaft zu machen. Denn über die zufällige Form hinaus, will der Dichter in seinem letzten Wahrheitssuchen, das dem religiösem nicht nachsteht, erkannt und gewertet sein. Er weist den Vorwurf der Unaufrichtigkeit, der seelischen Unlauterkeit zurück durch das Bekenntnis: daß es der untilgbare Fluch seines Erdendaseins sei, daß das, was er mit dem tiefsten Ernst seiner Überzeugung ausspreche, von den Menschen für Lästerung gehalten wird. Er, der Künstler, erträume aber die Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit. Das sei das Ziel, dem er das Leben opfere. Nicht nur der Seelenhirt sei Förderer der Menschheit, nein auch der Dichter trage des Menschen Schicksal als sittliche Forderung mit sich.

In dem Augenblick aber, da der Künstler endlich von berufener Stelle ernst genommen wird, da die Sehnsucht seines Lebens erfüllt zu werden scheint, naht das Schicksal — die Versuchung — Kadidja das Weib, auf schwankender Kugel, in Harlekinstracht. Dieses zufällige Erscheinen, das als Unstern über des Künstlers Geschick waltet, durchschneidet das feine, noch zu fein gesponnene Gewebe, den Glauben an seinen Lebensernst. Und höhnisch ruft der Vertreter der Kirche dem tief betroffenen Manne zu: ich habe Sie eine Sekunde lang zu ernst genommen.

Im Schicksal des Herakles findet der schmerzbeladene, neuzeitliche Mensch die Genugtuung, den eignen tiefen Seelenzwiespalt durch greifbares Geschehen gestalten zu können. Wenn auch der Dichter weiß, daß

keine der gewaltigen Heraklestaten diesen seelisch zu befreien imstande sind, daß nur Herakles den Herakles befreien kann.

Ergreifend sind die Schlußworte des Herakles auf dem Scheiterhaufen. Es ist, als ob Wedekind hier sein eigenes Schicksal vorausgeschaut habe.

> Dank Dir, o Zeus,
> Der Du mich aus Dir selbst mit Gewalt beglückt!
> Höher begabt,
> Muß ich auch früher hinweg,
> Wollt' ich mit Keinem doch tauschen.

Das äußere Feuer soll den inneren Brand löschen. Den Viel-erlitten-Habenden von den letzten Schlacken erlösen, und ihn hinauftragen in die Gefilde seiner Sehnsucht. Hebe empfängt ihn am Tore der Ewigkeit. Welche Tragik! Auch am Tore der Ewigkeit bannt den Erlösten noch die Form, die er in der letzten Heiligkeit seines Wahrheitssuchens doch sprengen wollte.

Bei Wedekind wie bei den Dichtern des „jungen Deutschland" ist durchaus das kosmische Netz gespannt. Die Einzelschicksale sind nur Glieder in der Welten-Kette, nur als solche zu verstehen durch letztes Einfühlen in den Schöpfungswillen.

Frank Wedekind gebraucht dazu noch den ganzen stofflichen Gehalt, wenn auch aus dem Bestreben heraus durch Aufdeckung und Bewußtmachung des bisher nicht Gewerteten aufklärend und möglichst symbolisch zu wirken. Die heutige dramatische Richtung versucht aber doch mehr oder minder diese Einzelkonflikte nur insofern als wichtig hinzustellen, als sie dem gemeinsamen Ziele der Entwicklung und ihrem Werden dienen. Die Konflikte sind nicht mehr so handgreiflich, sie werden immer feiner, gestufter; die einfache Farbenskala von heißen und satten Tönen genügt nicht mehr — ein unendlich farbenschillerndes Prisma tut sich vor uns auf, und mischt jede Palette immer neu mit nur einmalig, weil ganz individuell erlebten Strahlungen. Es handelt sich nicht nur darum, den besonderen Fall klarzulegen, sondern der seelischen Einsicht, deren Rechte heute wieder ganz bewußt anerkannt werden, zu tieferem Eindringen zu verhelfen und damit auch den äußeren Konflikt ganz an das innere Werden der Seele zu bannen. Ich möchte in erster Linie an Reinhard Goerings „Seeschlacht" erinnern.

Mit wuchtendem Griffel ist hier auf naturalistischem Hintergrunde das tiefe Wunder des menschlichen Seelenerlebens im Brennglas dramatischer Knappheit dargestellt. Die Beziehung von Mensch zu Mensch wird wieder in ihrem ganzen Werte erfaßt, wenigstens in der Idee, im geheimnisvollen Weben und Wirken. „Gedenke dessen, was war und sein kann zwischen Mensch und Mensch." Den Verlauf des Erlebens selbst in der Beziehung von Mensch zu Mensch ist uns Goering in diesem monumental hingehauenen Gebilde allerdings noch schuldig geblieben. Daß aber die Weiterentwicklung an diese Beziehung gebunden ist, erschaut die junge Richtung durchaus als Notwendigkeit. Doch handelt es sich nicht nur um die subjektive Note und damit um das Losgelöstsein von der Gesamtheit, nein, die Forderung ist hier ganz konsequent: das bewußte Aufgehen in der Menschheitsidee.

Auch der „Sohn" ist für Hasenclever nur das Aufstrebende, die Weltenseele, die das Geistige verkörpern soll. Aber, wie ich glaube, handelt es sich auch hier erst um die sich erhebende, frei-werdende Seele; denn das Frei-sein, das die neue Jugend propagieren will, wird, letzten Endes, durch das Leben selbst begrenzt. Deshalb wirkt die Revolution des Geistes gegen die Wirklichkeit hier wohl noch zu anarchisch, als daß sie ihre organische Berechtigung voll erweisen könnte. Doch zwingt uns die tief empfundene Lyrik in dem romantischen Teile ganz in den Bann der Dichtung.

Diese Mischung der beiden Stile — bei Hasenclever, wie mir scheint, noch nicht vollkommen — ist in Sorges „Bettler" sehr glücklich gelöst. Bei Sorge, wie überhaupt bei den jüngeren Dramatikern, gründet sich das Verhältnis vom Manne zur Frau — im Gegensatz zu Wedekind, bei dem es nur durch das erotisch Gemeinsame gelöst werden soll — wieder mehr auf Ehrfurcht. Die wunderbare Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist im „Bettler" die Grundlage für diese Heilighaltung der Frau. So sieht der Dichter auch sein Mädchen immer mit dem Heiligenschein der Mutter und des sich hingebenden Weibes.

> „Das Weib sei vor dem Manne in großer Treue!
> Er lerne in Adel vor ihr die Stirn zu neigen!"

In diesem Erkennen steht Sorge als Dichter wohl ganz nahe vor den Toren der Idee, die der Schöpfungswille durch die Zweiprinzipigkeit der Geschlechter lösen will. Es ist eigenartig, wie die jungen Dramatiker, wahrscheinlich ganz intuitiv, an dieselben Grenzprobleme gelangen, deren bisher verborgene Gesetzmäßigkeit zu ergründen das heiße Bemühen der metaphysischen Wissenschaft ist. Wir können daraus erkennen, wie sich die vorwärts drängenden Strömungen der Zeit, von allen Seiten, das heißt seelisch, geistig und künstlerisch, treffen und schneiden. Alle in dem gleichem Bestreben das zu erkennen und zu leben, was sich als lebensnotwendig dem Konflikt unserer Kulturepoche entringt.

„Über suchenden Worten die Ahnung —! Über schwankendem Troste der Glaube."

So läßt Sorge symptomatisch verkünden. Erlösen will der Dichter die Menschheit, weil er fühlt, daß sie auf falschem Wege ist; einem Götzen fröhnt, dem Mechanismus, der von Selbstbetäubung lebt, und sich deshalb vom wahren Zentrum des Lebens, der Seele, immer mehr entfernt. Er fühlt und hört die Ketten klirren, an die eine falsch verstandene Forderung die Menschheit wieder einmal gefesselt hat. Denn der Dichter weiß, daß alles wirklich Große, weil durch nas Leben Berechtigte, nur langsam, organisch wachsen kann; und es berührt ganz wunderbar, wie dieser Früh-Vollendete das Eigenschicksal und sein notwendiges Werden mikrokosmisch symbolisch dem kosmischen Werden weiß.

In diesem seltenen Erstlingswerke schließt sich dem schauendem Künstler doch schon der Kreis der ewigen Gesetzmäßigkeit; der Kreislauf, den sein Genius liebevoll einzeln hätte ausbauen wollen, dazu aber eines ganzen Lebens bedurft hätte, um künstlerisch auszureifen und sich zu beweisen. Dennoch ist in großen Zügen die Synthese gezeigt. Die Konturen, wenn auch nur angedeutet, sind deutlich erkennbar. Die ganze Qual des Künstlers und des Wissenden ist geschaut, gelebt von diesem Jüngling, der noch fast ein Kind an Jahren war, als er dieses Werk schuf: „Das ewige Leben! Und es nicht leben können! . . . — oh Fluch! Zum Wort verdammt sein. Bildner werden der Symbole, muß dem Priestertum entsagen: . . . Künstler . . . . Schein-Heiliger nur!"

Auch in Sorge war der Wahrheitsdrang, das Sprengenwollen oder -müssen jeder Form schon so groß, daß er den Zwang des Wortes, nur des Wortes, als Fluch erkannte; weil auch er erfühlte wie wenig das, letzten Endes, starre Wort dem tiefen Erleben der Wirklichkeit gerecht werden kann. Denn zwischen Sein und Ausdrucksmöglichkeit klafft für den Wahrheitssuchenden ewig die Lücke. Deshalb wollte und konnte er sich seine Dichtungen auch nur durch die Bühne verwirklicht denken. Die Individualität des nachschaffenden Künstlers sollte dem Worte, das allerdings durch Lebensblut gezeugt, aber nun kalt, wie losgelöst dastand, immer wieder nachschaffend, neues Lebensblut einflößen. Denn das wahrhaft Empfundene schließt als ewige Mitgift die Zeugungskraft der immerwährenden Inspiration ein. Aber im tiefen seelischen Ringen und Gestalten, das den künstlerisch Schaffenden doch nur zum „Schein-Heiligen" verdammt, erschaut der Dichter dennoch die Brücke zum Ewig-Göttlichen: „Durch Symbole Der Ewigkeit Zu Reden."

Wenn ihm das gelingt, glaubt er die „Sendung", die ihm aufgetragen (in visionärem Schauen hat der Dichter sein dramatisches Gedicht eine Sendung genannt), zu erfüllen. Diese Fackel leuchtet dem königlichen Bettler voran, und beleuchtet hell den Weg, den die Kommenden zu nehmen haben.

Das Ziel und Wollen unserer Kunstepoche ist durchaus ein ethisches, ein zu erkennendes. Ein immer tieferes Durchempfinden zur Idee verwebt sich mit dem rein künstlerischen Schaffen und beseelt die Kunst wieder ganz von innen her. Die dramatische Kunstform ist wohl dieser Forderung gegenüber am verantwortlichsten, weil ihre Wirkung noch immer die unmittelbarste ist. Deshalb muß sie den einst beanspruchten erzieherischen Einfluß auch wiederzugewinnen suchen. Und Persönlichkeiten wie Wedekind und Sorge sind darum so außerordentlich wertvoll, weil sie, vom tief empfundenen Ernst ihrer Sendung getragen, für die berechtigte Wahrheit des Erschauten voll eintreten und es dadurch vermögen, die Mitwelt von diesem organisch bedingten Müssen zu überzeugen. Durch die Bühne ist es aber am ehesten möglich den wiederzugewinnenden seelischen Einfluß, dessen die Welt bedarf, zu propagieren und von neuem als Lebensnotwendigkeit hinzustellen.

## Zur König Lear-Aufführung

Ein Zeitalter höherer Kultur glaubt Shakespeare zu ahnen, als er nach den gewaltigen Erschütterungen der Lear-Tragödie, in der alle Bande von Mensch zu Mensch zerrissen werden, rohe Naturen vor keinem unmenschlichen Gewaltakte zurückschrecken, das Drama in die Worte ausklingen läßt: „Wir Jüngeren werden nie so viel erleben." Auf ein barbarisches Zeitalter weist er zurück, ein edleres erwartend, nicht ahnend eine spätere Zeit, in der wie nie vorher ausgeklügelte Werkzeuge der Menschenvernichtung dienen. — Die wegen ihrer Kraßheit unwirklich scheinenden Ereignisse mit all ihrer Grausigkeit werden klein gegenüber dem großen Erlebnis unserer Zeit. Wir Jüngeren erleben viel mehr als je ein früheres Geschlecht. Drum ist Erleben auch der Feldruf unserer künstlerischen Jugend geworden. Aus stärkstem Erleben heraus soll das Kunstwerk geboren, eine Ausdrucksform geschaffen werden. Taten sollen statt Worten gelten. In der Nichtachtung dieses Standpunktes liegt die erste Ursache aller hereinbrechenden Katastrophen im Lear-Drama. Der alternde Lear glaubt den schöngesetzten Worten, er vermag nicht in den Kern der Herzen zu blicken. Wir aber suchen hinter den Worten die Tat. Nicht nur das natürliche Geschehen, sondern die Beweggründe, die seelischen Triebfedern. So sind es auch nicht mehr zufällige Einzelwesen, die in Überlebens- und Übergefühlsgröße vor uns hintreten, sondern Symbole von Ideen, und zwar Symbole des absolut Guten und des absolut Bösen. Daß sie als Menschen dennoch lebenswahr erscheinen, ist die Meistertat des schöpferischen Dichters.

Für die Bühnendarstellung ergeben sich keine Zweifel. Zur Verkörperung der Rollen im Lear sind nur stark empfindende, großzügige, mehr als phantasievolle, sind nur phantastisch veranlagte Schauspieler berufen. Mit den Mitteln naturalistischer Darstellung kann man keiner der Figuren beikommen. All diese Menschen, zeitlos und unwirklich, müssen von innen geschaut, als Ganzes erfaßt und mit kühnem Wurfe wiedergegeben werden. Jede Kleinmalerei ist ein Stilfehler diesen übergewaltigen Gefühlen gegenüber, die nicht aus kleiner Quelle rieseln, sondern aus der Tiefe strömen müssen. Sieger bleibt hier nur eine reiche Natur, ein großer Mensch, stark und kräftig an äußeren Mitteln, tief und echt im Gefühl. Aus Märchenlanden stammend, Riesen gleich, mit knappen harten Gebärden selbst wo sie wortreich werden, heben diese Urmenschen mit ihren Urgefühlen sich vor unbestimmtem Hintergrunde ab. Ornamente vor Ornamenten. Die Wände in endlose Höhe sich verlierend, wie die Heide in endlose Weite, entsprechen der ungebändigten Zügellosigkeit der sich austobenden Leidenschaften. Diese Endlosigkeit wird auch immer der Wirkung des Werkes treu bleiben, und darum bleibt diese Tragödie des Alters ein ewig gültiges Werk der Jungen. Berthold Held.

## Wüllner

Von Emil Ludwig

Nordisch von Wuchs und Gang, riesig wie ein Wickinger, mit Zügen, schön, groß, mehr Furche als Fläche und dies nicht nur im Alter, Westfalensohn doch wie zum nordischen Helden des Ibsen'schen Gedankenkreises erhöht und zugleich vermindert; so steht er da, solange er schweigt, urzeitlich von Rasse, doch denkerisch, Faust zugleich und Brand in den Zügen.

Und doch, kaum hebt sich seine Stimme empor, schon fließt ein Atem her wie von Siciliens Winden, pathetisch gespannt, appassionato befreit, in höchstem Sinne musisch, eine Stimme, geschaffen zu verkünden, gebildet um zu bilden, artistisch in italisch-formalem Sinne, südlich durchrauscht. An Saracenen, Nordfahrer, die nach Palermo segelten, an Friedrich, dessen doppelter Sinn Catania und Mainz umspannen mochte, an Männer mahnt er, die sich im Kampf des Denkens und der Form, des Nordens mit dem Mittelmeer ermüdet oder gesteigert haben.

Synthesis ist eine problematische Natur, die sich auch in die Kunst mit allem Doppelleben ihrer Seele wirft. So war Lord Byron, der aus den Spannungen zwischen Newstead Abbey und Ravenna, der aus dem Wunsch von der Alhambra nach Schottlands Bergen den Bogen schuf, der ihn am Ende nach Missolunghi schnellte. Dies ist nicht Zufall, nicht der Fund eines Stoffe suchenden Rezitators, daß Wüllner den Manfred neu schuf, in den sich Byron einst umgeschaffen. Tiefe Strömungen unter der Fläche führen Geister seltsamer Creation zueinander, und wo der Mitlebende nur die Marke sieht, erkennt vielleicht der Nachfahr das Gesetz.

Es ist nicht schwer diesen Künstler zu lieben; doch wenige forschen seinen Gesetzen nach, er selber kaum. Rüstig wie ein deutscher Meister, demütig und kühn, wie der jüngere Nietzsche, dem er an Zügen mit vierzig Jahren so sehr glich, immer lernend, nie hochfahrend, Ruhm erstrebend, seine Äußerung verachtend, reif in der Wahl seiner persönlichen Mittel, doch im Tonfall immer Jüngling: so steht er, der in diesem Sommer Sechzig wird, im Trubel deutschen Schauspiels.

Nicht im Trubel. Vielfalt seiner Mittel, seines Wünschens ließ ihn errungene Plattformen verlassen, noch ehe er neue wieder erobert, so daß auf denen, die er verließ, andre den begehrten Platz einnahmen. Er ist nicht heimisch und wie der Wandrer, den er ergreifend singt und spricht, wird er von Orten, von Bewegungen sich oft nur trennen, weil ein Verweilen ihn um einseitiger Bindung willen schreckt. Weiß er heut sicher, was er ist? Schauspieler, Sprecher, Sänger? Alles war er und — noch erstaunlicher — er wird es wieder in steigendem Maß, und wenn er sich mit Dreißig als Schauspieler, mit Vierzig als Sänger, mit Fünfzig als Sprecher fühlen und feiern lassen konnte, nun ist er dreifach da und spottet der Register. „Du zwingst viele über dich umzulernen," sprach Zarathustra, und so hat auch Wüllner, der Wandlungsreiche, die Skepsis unter Kennern oft geweckt, wo ihm die Menge willig Beifall gab. „Hat er denn Stimme, da er wieder singt?" „Kann er denn mimen, da er wieder spielt?" „Rezitation ist nur ein Auskunftsmittel; im Alter geht es auf Dreien!"

Daß er so vieles war und lernte, spricht aus jeder Gestalt. Der Mann, der ehedem in Münster Philologie durchaus studiert und lehrend dann erfahren, daß er das Beste, was er wissen konnte, den Jungens doch nicht sagen durfte, bringt, wenn er Faustens Talar um die Schulter schlägt, unsichtbar-sichtbar ein Stück Leben mit, das wieder Spiel ward, obwohl es einst nur Ernst gewesen. Man kann wohl Wallenstein genialischer spielen. Ob man ihn tiefer in die Alchemie der Welt, versponnener in kosmische Gedanken spielen könnte? Der Geist, aus dem Wüllner seine Gestalten schöpft, nicht immer selbst bewußt, „der Geist, aus dem wir handeln, ist das höchste," nicht ein aufglänzendes Detail, von denen in der Erinnerung weniger haftet als oft bei einem weniger tiefen Spieler.

Wüllner ist im Grunde kein Spieler, er liebt nicht dieses Handwerk, diese Kunst, nicht Vorhang, Schminke, Stiefel, Bart, Gamasche, am liebsten spielte er alles im Jacket und bartlos, so wie er vom Kamele stieg. Dies rächt sich in gewissem Maß: er ist kein Illusionist, in weniger Dar-Steller als Gestalter, weniger Mittler der Figur als des Geistes.

Doch welchen Geistes? Könnte er sich in die Anarchie modernster Stücke fügen? Wüllner ist in Deutschland vielleicht der Einzige, der einen Menschen, den er verabscheut, sich weigern würde zu spielen. Und hierin scheint er in hohem Maße germanisch. Der Ernst, der seinen Spieltrieb übertönt, die Schwere, mit der er jede Zeile aufnimmt und als Konfession eines anderen, des Dichters, achtet, auch wenn er ihn als Geist nicht kennen sollte, dieses weitgespannte Ethos seiner Natur verklären seine Gestalten, während sie sie gelegentlich belasten, und so müssen seine stärksten Masken die sein, in denen die reine Wirksamkeit seines Wesens maskenlos spielt: Faust, Manfred, Nathan, Prospero, Wallenstein, Rosmer. Zu wenig Spieler, um sich protheisch immer wieder zu erneuen, hämmert und feilt er an jenen großen Rollen, die jetzt beinah verwaist sind, da das Chaos, kettenlos, wild, zuweilen schön den Raum durchbraust.

In solchem Sinne ist es Wüllners Amtes nicht modern zu heißen. Zwei Bühnen allein könnte er sich fügen und einfügen: der Burg und Reinhardt. Jene ließ ihn ziehen.

Und machte man nicht ihn und uns nur ärmer, hielte man ihn nur noch an der Bühne fest? Soll, wo sich einmal eine vielfältig strahlende Natur erweist, durchaus „Dramatiker," nur „Romanzier" der heißen, dem hier oder dort Erfolg wurde? Indem man Wüllner nur vor die Rampe bannte, erstickte man den Süden in ihm.

Denn wenn er nun, allein, die gotische Gestalt im Frack, die steil erhobene Stirn unter den vielen Lampen steht, kein Buch in Händen, kein Merkblatt, vor sich keinen Einbläser, nur auf seine Kenntnis gestellt, und nun öffnet sich der Mund und breit gelagert dringen Schillers balladeske Rhythmen, synkopisch gegliedert Byrons kühne Wortballen, oder die heroisch-geschwungene Bergmelodie der letzten Faustchöre dringt aus ihm hervor: dann scheint dies ganz ein musisch gestählter, von Skepsis, Frage, Reue nicht mehr geschüttelter Geist, ein Sänger, der zum Urwort heimgekehrt ist, ein Mittler von Naturen.

Er ist Rhapsode, und in diesem Worte wird er leben, wie dies Wort in ihm neu auflebte. Denn wie sich der Rhapsode einst als Sänger kühner Taten, als singend-summender Erzähler wundersamer Dinge dargestellt, so ist noch dieser überlebensgroße Nachfahre sarazenischer Sänger ein tönend schweifender Erzähler, der wahrhaft in die Saiten greifen könnte, um, was er schildert, sachte zu begleiten. So schafft er den Homerischen Gesang neu auf, umrauscht von strebenden Instrumenten.

Und so, aus beiden Sphären wohl gemischt, wird er und er allein unter den Lebenden, zum neu erstandenen Sänger beider Sphären: ein neuer Hafis west-östlicher Rasse. Wer je von ihm den Diwan hörte, dankt ihm die Erweckung eines Kammerspieles zur Rhapsodie. So wie in diesen Liedern, bei aller Frische, auch alles lebt, was ihr sechzigjähriger Dichter gedacht und auch gelesen, so wirkt in Wüllners Wiedergabe ein vielfach kühnes, denkerisches Leben mit, und deshalb ist sein Vortrag Produktion.

Wäre diese Gestalt nicht so ganz unfranzösisch, man wäre versucht Napoleons Wort auf Goethe für ihn zu brauchen. Der Eindruck eines Menschen, — nicht eines Sängers, nicht eines Mimen — ist hier so entscheidend, daß jeder Maßstab dahinfällt, und jeder Vergleich. Vielleicht ist er dem Einen zu bleich-freskal, zu nazarenerhaft, dem andern zu pathetisch, einem Dritten zu weich. Mag man ihn immerhin unmodern schelten, er wird der Mode und auch dem zeichnerischen Stil des Schauspielers sich nie anschließen. Indem alles Formale bei Wüllner entscheidend musikalisch ist; indem diese Stimme, in der wir einst das deutsche Lied erfuhren, Basis und Symbol jedes Gestus wird, den er darreicht; indem das Material dieser hohen Gestalt ganz aufgesogen scheint von Geist und Organ: erhebt sich hier ein Schauspieler zur Wirkung, dem Schau und Spiel im Grunde ferne sind und der dennoch mit der Fülle einer fürstlich gebundenen Stimme und mit dem Fundus eines Denkers die tiefste Wirkung schafft.

In Sizilien hat er ein Haus. Sizilisch ist ein Hauch um ihn, nordsüdlich. Wenn sich zu denkerischer Fülle das Metall romanischen Klanges schlägt, entwirkt sich eine Kunst, die war, die wieder kommt, doch die unsre eigenen Tage nur in ihm bewahren.

## Bild und Bühnenbild

**Einleitende Worte zur Eröffnung der Ausstellung Ernst Sternscher Szenenbilder, gesprochen am 28. April 1918.**

Wenn es einen Sinn haben soll, daß ich, bevor diese Ausstellung eröffnet wird, ein paar Worte an Sie richte: so kann es nur der sein, Sie zu bitten, sich noch einmal den Unterschied von Bild und Bühnenbild vor Augen zu führen.

Bild: das bedeutet etwas in sich Geschlossenes, Zuendegeführtes, Vollkommenes. Bild ist der klare Ausdruck eines Willens, ein Verhältnis zur Welt. Das Bild ist selbständig und findet seine Berechtigung in sich selber, verlangt nach keiner Stütze von außen, braucht keine Erklärung.

Das Bühnenbild ist ganz etwas anderes. Als man begann, die Bühne mit neuen Augen anzusehen, eigentlich überhaupt zum ersten Male anzusehen, und Maler berief, damit sie bei der Gestaltung des bildlichen Teils, bei seiner Kunstwerdung mitwirkten, haben diese Maler einen Fehler begangen, der damals leicht verständlich, ja eigentlich selbstverständlich gewesen ist: sie verwechselten Bild und Bühnen-

bild. Es bedurfte der Arbeit vieler Jahre und der aus dieser Arbeit gewachsenen Erfahrung, um, deutlicher und immer deutlicher, den Unterschied zu erkennen. Es wurde nach und nach klar, daß das Bühnenbild von anderen Voraussetzungen ausging, zu anderem Zwecke gebildet war, unter anderen Gesetzen stand. Daß die Behandlung des Raums, der Farbe, der Linie hier eine veränderte sein mußte. Daß, während das Bild seine Berechtigung in sich selber findet, das Bühnenbild sein Daseinsrecht von der Dichtung, vom Aufführungsganzen ableitet. Daß hier eine Verbindung herzustellen, ein Kontakt zu wahren war mit den Schwesterkünsten auf dem Theater: mit Schauspielkunst, Dichtung und vielleicht auch mit Musik.

Im Laufe der Jahre wurde mit der fortschreitenden Erkenntnis denn auch klar, daß besonders geartete Malerpersönlichkeiten zur Lösung solcher Aufgaben notwendig waren; das Gesetz der Auslese hat gewaltet und die Mehrzahl jener Maler, die sich zuerst aus einem freundlichen Interesse, aus liebenswürdiger Neigung, aus Lust am Experiment, gereizt von den neuen Möglichkeiten, dem Theater zugewandt hatten, entfremdete sich ihm wieder. Nur einige wenige, in deren Adern wirkliches Bühnenblut floß, und die so imstande gewesen sind den Weg mitzuschreiten und die Wandlung des Szenischen gleichsam am eigenen Leibe zu spüren, haben sich behauptet. Ihnen verdankt das Bühnenbild, das wir heute kennen, sein Entstehen.

Auch diese Künstler haben nur langsam gelernt. An sich selbst, an ihrer Arbeit und an der Arbeit ihrer Regisseure, denen sie beim Schaffen auf das engste verbunden sind. Man kam immer mehr zur Vereinfachung, man wurde immer ruhiger, man stellte die Wirkung in immer stärkerem Maße auf große Flächen, einfache Linien und starke Farben. Man erkannte, deutlicher und deutlicher, daß der Mensch in der Dekoration herrschend sein müsse und behandelte den Menschen, den sich bewegenden Schauspieler, innerhalb des Bildes mit immer größerer Sorgfalt und Liebe, ordnete ihm alles unter, stimmte alles auf ihn ab. Man ließ die Dekoration immer mehr in den Hintergrund, in die Undeutlichkeit, ins Dunkel treten und löste sie endlich ganz auf. Nur der Mensch blieb. An die Stelle der Dekoration trat das Licht. Das Licht hatte schon früher von Jahr zu Jahr eine stärkere Bedeutung gewonnen. Nun erkannte man im Fortschreiten, daß keines der Symbole, die man für die Bühne gefunden hatte — das Raumsymbol, das Farbensymbol, das Klangsymbol — an Wert zu vergleichen war mit dem Symbol des Lichtes. Man begann mit dem Licht, phantastischer denn je, zu malen. Man ließ es die Szene überfluten oder den Einzelnen aus der Dunkelheit lösen. Die Deutlichkeit, die Halbdeutlichkeit und die Undeutlichkeit, die mit seiner Hilfe geschaffen wurden, das Hell und Dunkel, die Kontraste, die es hervorrief, — sie waren wie nichts anderes imstande einem Vorgang die Plastik zu geben, sein inneres Wesen aufzuzeigen, sein Leben deutlich zu machen. Das Einfachste wurde zum Ausdrucksvollsten — auch im Bilde. Niemals war der Maler unentbehrlicher als hier. Und die Bettler-Aufführung, die im Dezember 1917 ohne jede Dekoration auf leerer Bühne vor sich geht, zeigt, bei völliger Entsagung in den Mitteln seiner angestammten Kunst, den letzten Triumph des Bühnenmalers: nie ist ein Werk mit geringerem dekorativen Aufwand gespielt worden und mit so starker innerer Wirkung.—

Eine doppelte Einstellung ist für den Beschauer der Szenenentwürfe notwendig: er muß, zuerst einmal, um sie als Bilder werten zu können, den Weg, den der Bühnenmaler durch Jahre fortgeschritten ist, rückwärts gehen, muß alles bewußt Abgeschnittene wieder hinzufügen, muß, in seiner Phantasie, die Skizze ausbauen und zum vollen Bilde ergänzen. Und er muß sie — zweitens — um gerade ihrer Sonderstellung gerecht zu werden, mit dem Leben des Bühnenwerkes, mit all seiner Bewegung und seinem Klang füllen, muß hinter dem Bühnenbild das Drama, zu dem es gehört, sehen. Nur so ist es möglich, den szenischen Entwurf zu würdigen und seine Bedeutung zu erkennen.

Heinz Herald

## Girardi

Von Willi Handl

Er war der große, vielgestaltige Gaukler und er war die einheitliche Persönlichkeit; er war der Künstler der Verwandlung und der Künstler der Beharrung; der umgetriebene Hanswurst und der festgewurzelte Charakter. Irgendetwas in ihm war Erde, brach in schweren Schollen auseinander, schickte die bunten Blüten und den sättigenden Segen empor. Irgendetwas in ihm war Freiheit und wehte und wetterte, lachte und lockte und ließ sich nicht fassen. Irgendetwas in ihm war Seele und träumte und glaubte und gab rätselhafte Zeichen, die er selber kaum verstand. Die geschmeidige Kraft seiner Glieder, die bewegliche Miene, der dunkle Wohllaut der Stimme gaben glaubhafte irdische Wahrheit. Er war, unter anderem, Realist. Was er zeichnete, überzeugte. Ein sächsischer Professor etwa oder ein armer Dorfpfarrer oder ein Wiener Fabrikant: das saß mit Sicherheit im Umriß, lebte in jedem Zug, haftete an seinem Boden. Aber es hatte auch die höhere, die persönliche Einheit, die sich aus Beobachtung und Nachahmung allein nicht zusammensetzen läßt. Sie kam von innen her, aus der einzig wichtigen, einzig bestimmenden Gabe des Schauspielers, Figur in sich selbst zu erschaffen und ihr triebhaft, aus den Mitteln und Anreizen des Körpers, nachzuleben. In höchstem Maße, wie nur wenig andere Schauspieler unserer Zeit, hatte Girardi diese innere Fülle der Figuren und diese triebhafte Sicherheit ihrer Äußerung. Sicherheit gibt Macht, Macht gibt Übermut. Girardi war manchmal ganz toll nach Figur. Da konnte er behend aus der einen in die andere gleiten, den mißgeschaffenen Umriß einer Rolle parodistisch nachbessern, höhnisch fallen lassen, witzig verbiegen, verblüffend um und umschaffen. Das war der Punkt, an dem der Realist zum Gaukler wurde, der sichere Bildner zum unruhigen Phantasten, der große Schauspieler zum großen Hanswurst. Die bewegliche Miene zerzog sich ganz, der Mund stimmte nicht mehr zu den Augen, das Kinn stieß vor, die Nase schwebte aufwärts und selbst die Haare schienen sich ohne Grund zu sträuben. Laune des Übermuts spritzte aus allen Gelenken, warf sie und knickte sie, hüpfte in wiegenden Schritten und schwang sich in grotesk ausgreifenden Gebärden. Die Rede zerbiß das Wort, verschluckte ein Stück davon, ließ das andere zerwalkt und verbildet aus dem Munde fallen. Die Stimme wurde vielfältig, wandte sich von gezogenen Flötentönen in öliges Gegurgel, kam aus der Nase oder vom Gaumen, wenn sie nicht tief aus der Brust heraufquoll. Dieses hohnlachende Zerreißen und Zerstampfen einer — allerdings wesenlosen — Rolle, diese Rache des übermächtigen Komödianten am ohnmächtigen Schreiber hatte durchaus Anmut und künstlerisches Maß; sonst wäre sie abschreckende Roheit, im höchsten Falle schnöde Bissigkeit geworden. Aber Menschen, die in der Fülle ihrer Gaben schwelgen, sind niemals bissig; sie sind gut. Die Kunst Girardis war auch in ihrem spielerischen Ingrimm ohne jedes Gift. Was ihn parodistisch über hohles Pathos und leeren Unsinn herfallen ließ, war nicht so sehr die hämische Wut auf das Falsche als vielmehr die verschämte Zärtlichkeit für das Echte und Innerliche. Wie jeder große Künstler litt er und lebte er unter diesem zwiespältig doppelten Zwang: sich zu decken und sich herzuzeigen. Wunderbare Deckung seines Innersten war ihm dieser lustig wallende, närrisch bestickte, bombastisch gefaltete Zaubermantel der Hanswurstgrimassen und der Gauklerspäße; Deckung noch, wiewohl dem feineren Gefühl nicht mehr undurchdringlich, die Figuren und Erscheinungen, die bestimmte Teile seines lebendigen Reichtums in festen Umriß schlossen und zur Gestalt brachten. Aber dieser ungemein Bewegliche und Vielgestaltige hatte auch Augenblicke der schönsten Ruhe und der einfältigsten Schlichtheit. Dann fiel jede Deckung ab, und menschliche Seele wurde bloß. Ganz spärlich waren die körperlichen Zeichen: kaum ein Zucken der still durchleuchteten Miene, ein leises Zittern oder Winken der Hand, eine Beugung des Nackens, ein Lachen, das nicht kommen wollte. Nur die Augen strahlten hellauf. So saß der Schuster Weigl in seiner Kammer, so stand Valentin vor seinem wiedergefundenen Herrn, so der Fortunatus Wurzel unter den eisigen Händen des Alters; weitab von allem, was noch Komödie wäre, kaum mehr in den Umriß der vorgezeichneten Figur eingepaßt, ganz nur gläubige Seele, in hilfloser Hingabe unendlich rühend. Edle Tragik löste sich aus den Zufälligkeiten des Augenblicks, überschwebte frei das Spiel und das Gebilde.

Denn dieſer Komiker war — es iſt oft genug feſtgeſtellt worden — in ſeinem Tiefſten ein tragiſcher Künſtler. War es, weil er bei ſtarken Inſtinkten feinſtes Gefühl hatte. Weil er gierig war nach allerlei Form und Figur, zugleich aber höchſt empfindlich für das grenzenloſe Erlebnis, das keinen Ausdruck hat. Und dieſer ſchöpferiſche Widerſpruch zwiſchen dem geſtaltenden Trieb und der unendlichen Sehnſucht iſt ja der Urgrund alles Tragiſchen von Anbeginn.

## Sauer

Von Arthur Kahane

Und einer
War unter uns und war es faſt nicht mehr,
War beſſer als wir Alle, edler, reiner

Und von den Tiefen dieſes Lebens ſchwer.
Und war ſo fern, und war ſo ſtill geworden,
Als wenn die Welt nicht und kein Leben wär'

Und nur ein Schauen nach entlegnen Borden.
Nur Auge war er und der Augen Sterne
Sind ſo voll Glanz, voll mildem Glanz geworden

Und blickten über all dies Leben gerne,
Dies enge, von ſo grauſam heißer Nähe
In eine große, unſichtbare Ferne.

So traurig war ihr Blick, ſo wund und wehe,
So tief von innen und ſo abgekehrt,
So ſchmerzdurchzuckt ſein lächelnd: Ich verſtehe.

Und doch war keins, das ſolchen Troſt gewährt,
So weich, ſo innig, rührend, gütig, weiſe,
Und ſo verklärt, von ſolchem Schmerz verklärt.

Um ihn ward alles laute Leben leiſe
Und wagte nicht, den ſtillen Traum zu ſtören,
Und kein Gemeines trat in ſeine Kreiſe.

Auch er ſtand einſt im Leben, und Entbehren,
Das kannt' er nicht, der Weltmann, und er zwang
Die Circe Welt, ſich ganz ihm zu gewähren,

Und aller Luſt und aller Freuden Trank
War ihm in reichem, vollem Maß gefloſſen,
Und alles Menſchliche war ihm zu Dank.

Der Heitre hatt' die heitre Welt genoſſen
Und Heiterkeit mit leichter Hand geſpendet
Und hatt auch von des Lebens tollen Poſſen

Den klugen, frohen Blick nicht abgewendet
Und war dem Leben niemals ausgewichen
Und hatt's gepackt und hatt' es auch verſchwendet.

Bis er es hatte, ganz, mit allen Schlichen,
Mit allen Tiefen und mit allen Schrunden,
Mit ſeinen Rätſeln, ſeinen wunderlichen,

Und warf es ab und hatte überwunden
Und war nun mehr und ſtärker als das Leben,
Und hatte ſich in ſeinem Schmerz gefunden

Und dieſes wundervolle, reiche Geben,
Das nur den leidend Reifenden bekannt,
Die nicht mehr an der Erdenrinde kleben:

Der längſt in jenem andern Leben ſtand.

VERLAG PAUL CASSIRER

Demnächst erscheint in meinem Verlage das Bildnis

# WALTER HASENCLEVERS

## LITHOGRAPHIE VON

# OSKAR KOKOSCHKA

25 numerierte und signierte Exemplare auf
echt Japan-Büttenpapier zu Mark 150.—

50 numerierte und signierte Exemplare auf
Holländer Büttenpapier zu Mark 125.—

Bildgröße 60,0 x 42,0 cm
Papiergröße 70 x 51,3 cm

### HIOB. EIN DRAMA

mit 14 handsignierten Steinzeichnungen in Schwarz und Rötel. Numerierte Ausgabe

Preis in Halbpergament ................ M. 250.—

### PASSIONSBLÄTTER (STEINDRUCKE):

### CHRISTUS AM ÖLBERG

(früherer Titel: VERKÜNDIGUNG)

Preis ................................ M. 100.—

### KREUZIGUNG

Preis ................................ M. 80.—

### AUFERSTEHUNG

Preis ................................ M. 80.—

### GETHSEMANE

Preis ................................ M. 80.—

### 5 NEUE STEINZEICHNUNGEN:

### BILDNIS DR. F. N.

Preis auf Japanpapier ................. M. 125.—

### BILDNIS DER MUTTER

Preis auf Büttenpapier ................ M. 100.—
Preis auf Japanpapier ................. M. 125.—

### CORONA, I (PROFIL)

20 Abzüge in schwarzer Farbe auf Japan .. M. 150.—
20 Abzüge in schwarzer Farbe auf Bütten . M. 125.—
20 Abzüge in Rötel auf Japan ........... M. 150.—
20 Abzüge in Rötel auf Bütten .......... M. 125.—

### CORONA, II

Preis ................................ M. 125.—

JEDES BLATT WURDE VOM KÜNSTLER SIGNIERT

BERLIN W 10, VIKTORIASTR. 35

Jal. 243 - 1 St.



